

فلسفة الفن في الفكر المعاصر

تأليف: الدكتور زكريا إبراهيم

اهداءات ١٩٩٩
المرحوم الفنان التشكيلي
محمد علي محمد

دراسات جمالية

١

فلسفة الفن

في الفكر المعاصر

بقلم

الدكتور زكريا إبراهيم

الناشر: مكتبة مصر
٣ شارع كامل صدقي "البحالة"

دار مصر للطباعة
٢٧ شارع حسن بن علي "البحالة"

تقدير

قدمنا للقارىء العربى - حتى الآن - سلسلتين من الدراسات الفلسفية : الأولى منهما بعنوان « مشكلات فلسفية » ، وقد ظهرت منها (حتى كتابة هذه السطور) خمسة كتب ، هى على التوالى : « مشكلة الحرية » ، و « مشكلة الفن » ، و « مشكلة الإنسان » ، و « مشكلة الفلسفة » ، و « مشكلة الحب » . والثانية منهما بعنوان : « عبقريات فلسفية » ، وقد ظهر منها كتاب « كانت أو الفلسفة النقدية » ، وسوف تتبعه فى المستقبل القريب بكتابين آخرين : « هيجل أو المثالية المطلقة » ، ثم « ماركس أو المادية الجدلية » . وقد كان رائدنا فى هاتين السلسلتين أن نضع بين يدى القارىء العربى المثقف قضايا فكرية هامة يمكن أن يفيد من عرضها ومناقشتها ، دون أن نفرض عليه أية عقيدة فلسفية أو أى مذهب فكرى . وقد أقبل جمهور القراء على هذا النوع من الدراسات إقبالاً حسناً ، فكان ذلك حافزاً لنا على مواصلة السير فى الطريق الذى انتهجناه لأنفسنا ، واثقين من أن تزايد الوعى الفلسفى فى الوطن العربى الكبير لن يكون إلا عاملاً من عوامل تقوية الوحدة الفكرية الكبرى فى عالمنا العربى .

وإنه ليسعدنا اليوم أن نقدم للقارىء العربى سلسلة فلسفية ثالثة نتناول فيها بالبحث جانباً هاماً من جوانب التفكير الفلسفى ظل مهملها حتى الآن ، ألا وهو جانب « علم الجمال وفلسفة الفن » . وهذه السلسلة الجديدة التى أطلقنا عليها اسم « دراسات جمالية » ، سوف تسد - فى اعتقادنا - نقصاً كبيراً فى المكتبة العربية ، خصوصاً وأن نشاط الحركات الفنية فى بلادنا قد أصبح يستلزم أن تسير معه - جنباً إلى جنب - تيارات فكرية تعرض على جمهور المشتغلين بالفن أهم اتجاهات علم الجمال فى العصر الحديث . ولأن كان « علم الجمال » قد استقل فى الأيام الأخيرة عن الفلسفة ، آملاً من وراء ذلك أن يصبح

« علماً موضوعياً ، له مناهجه المستقلة وموضوعاته النوعية ، إلا أن معظم المشتغلين بهذا العلم لا زالوا من أصحاب التكوين الفلسفى ، فهم يتأثرون فى دراساتهم بالاتجاهات الفكرية التى يدينون بها ، والإطار المذهبى الذى يتحركون فى داخله . وقد رأينا أن نضع بين يدى القارى* فى أول كتاب من كتب هذه السلسلة ، خلاصة وافية لأهم الاتجاهات الجمالية فى الفلسفة المعاصرة . وإذا كنا قد أطلقنا على هذا الكتاب اسم « فلسفة الفن فى الفكر المعاصر » ، فذلك لأننا قد لاحظنا أن الطابع الفلسفى قد غلب على معظم هذه الاتجاهات الجمالية ، خصوصاً وأن طائفة غير قليلة من أصحاب هذه الاتجاهات لم يكونوا فى الأصل سوى فلاسفة أرادوا أن يكملوا مذاهبهم بتطبيقها على الظاهرة الجمالية . وأملنا أن نتمكن فى القريب العاجل من مواصلة هذه الدراسات بإصدار بحث آخر عن أهم المدارس المختلفة فى علم الجمال » . وبقيننا أن القارى* العربى سيجد فى هذه السلسلة الجديدة من الدراسات الفلسفية تسكلة ضرورية لثقافته . ونحن ندعو الله أن يجعل انتفاع القارى* بهذه الدراسة ، كفءاً ما بذلنا من الجهد فى كتابتها .

زكريا إبراهيم

القاهرة فى أول يناير سنة ١٩٦٦

« ليس الفن مجرد إحساس ، أو صورة ، أو نقل عن الواقع ، أو مجرد تعبير عن الماهيات ، بل هو هذا كله ، مضافاً إليه نشاط تركيبي إبداعي هو الأصل في كل ما ذكرنا . . . »

هنرى دلاكروا

« إن السمة الأساسية التي تميز الخبرة الجمالية هي أنها خبرة مفتوحة . فليس في وسعنا مطلقاً أن نهتدى إلى صيغة تلخص جوهر العمل الفني . »

ريمون بايير

« إن الفن ليس إلا شعوراً أو عاطفة ، ولكن بدون علم الأحجام والنسب والألوان ، وبدون البراعة اليدوية ، لابد من أن تبقى العاطفة — مهما كان من قوتها — مغالوة أو مشاولة . »

أوجست رودان

« إن أكثر الصورين تعاقبا بالطبيعة لاهتف أمام أية لوحة فنية قائلا : « ياله من منظر جميل ! بل هو يهتف أمام النظر الذي اختاره ، قائلا : « ياله من لوحة جميلة ! » وإذا فإذن فإن أفضل « موضوع » إنما هو ذلك الذى يولد في نفس المصور رغبة عارمة في التصوير . »

أندريه مالرو

مقدمة

إذا كانت الفلسفة في صميمها وصفاً شاملاً للخبرة الإنسانية ، فليس بدعا أن نرى الفلاسفة يهتمون بتحليل « الخبرة الجمالية » ، وبحرصون على فهم « الظاهرة الفنية » . والواقع أننا لو رجعنا القهقرى إلى العصور الأولى للتفكير اليونانى ، لوجدنا أن الكثير من التصورات الجمالية قد نفذت إلى أفكار الطبيعيين الأوائل عن « الكون » Cosmos . ولكن فلسفة الجمال لم تظهر إلى عالم الوجود بمعناها الحقيقي ، اللهم إلا حين تساءل سقراط (موجها الحديث إلى هيباس) : « ماذا عسى أن يكون الجمال ؟ » . وقد أجاب هيباس على سؤال أستاذه سقراط بأن عدد له بعض الأشياء الجميلة ، فلم يجد سقراط بدا من أن يلفت نظر تلميذه إلى أنه لم يكن يسأله عن « الجزئيات » التى تنطبق عليها صفة الجمال ، وإنما هو قد كان يقصد من وراء سؤاله معرفة ماهية ذلك المدرك الكلى الذى نسميه باسم « الجمال » . فليس من شأن فلسفة الجمال أن تبحث فى إحصاء أنواع الجمال ، وإنما تنحصر مهمتها فى تعرف ماهية « الجميل » .

وهذا الفهم الأفلاطونى الذى التقينا به فى محاوره « هيباس » (الكبرى) إنما هو بعينه فهم هيجل (فى القرن التاسع عشر) لمهمة علم الجمال . وآية ذلك أننا نجد هيجل فى كتابه الضخم المسمى باسم « دروس فى علم الجمال » (وهى محاضراته التى نشرت عام ١٨٣٣ ، أى بعد وفاته بعامين) يقرر أنه لا بد لنا من أن نتخذ نقطة انطلاقنا من « الجمال » بوصفه « فكرة » Idée ، أو « حقيقة كلية » ، لأننا بذلك (وبذلك فقط) نستطيع أن نتجنب الوقوع فى الكثير من المآزق التى تسببها لنا كثرة المواضيع الجميلة أو تعدد مظاهر الجمال ، فى الطبيعة والفن على السواء . وليس بدعا أن نجد هيجل يتخذ نقطة انطلاقه من « الجمال » — باعتباره كذلك — فإن نزعتَه المثالية المطلقة هى التى أملت

عليه البدء بالفكرة أو « المدرك السكلي » ، بدلا من الانغماس في ضرة
« الظواهر » ، أو « الجزئيات » التي اعتدنا وصفها بالجمال .

ولكن هل تكون مهمة عالم الجمال إذن ، إنما هي تحليل تلك
« الماهية » المشتركة التي تجمع بين الأشياء الجميلة ؟ أو بعبارة أخرى : هل يكون
اهتمام الفلاسفة بدراسة الظاهرة الجمالية مجرد أثر من آثار اهتمامهم العقلي
بتوضيح معاني المفاهيم المختلفة (على اعتبار أن الجمال مجرد مفهوم من
المفاهيم) ؟ . . . الواقع أن الفيلسوف إنسان متفتح لشتى تجارب الإنسانية ،
فهو لا يلتقي بالجمال على صعيد الفكر المجرد ، بل هو يلتقي به في صميم خبرته
العادية ، حين يتذوق الأعمال الفنية ، وحين يتفعل ببعض المؤثرات الجمالية ،
وحين يصدر على هذه وتلك أحكامه التقويمية . ولكن ، ليس من شك في
أن الفيلسوف حين يحاول تفهم « الجمال » ، والنفاذ إلى معنى « العمل الفني » ،
فإنه لا يرمى من وراء ذلك إلى تحديد معايير للجمال ، أو وضع قواعد للتطبيق
في مضمار الإنتاج الفني ، وإنما هو يريد لفلسفته الجمالية أن تكون دراسة
نظرية غايتها المعرفة . وكما أن الباحث المنطقي الذي يدرس مناهج العلوم
لا يفرض قواعد على العالم ، بل هو يقتصر على دراسة الخطوات التي يتبناها
العالم في بحثه ، فكذلك عالم الجمال لا يزعم لنفسه حق توجيه الفنان في عمله ،
بل هو يقتصر على دراسة « الفن » بوصفه خبرة بشرية توسع من آفاق فهمنا
لوجود الإنسان بصفة عامة . ولعل هذا ما عبر عنه أحد أساتذة الجمال
المعاصرين حين كتب يقول : « إن عالم الجمال ليس بتأمل تنحصر كل مهمته
في الإدراك الحسي ، كما أنه ليس بفنان يصدر في عمله عن إلهام قى ، وإنما هو
باحث تتمثل وظيفته في فهم « الظاهرة الجمالية » ، والعمل على توضيحها في
أذهاننا . فليس علم الجمال إذن « علما معياريا » ، يبين لنا ما ينبغي أن يكون
عليه « العمل الفني » ، لكي تصدق عليه صفة الجمال ، وإنما هو « علم وصفي » ،
يدرس « العمل الفني » باعتباره ظاهرة بشرية تدخل في صميم النشاط الروحي
للوجود البشري . ومن هنا فإن عالم الجمال لا ينصح الفنان بشيء ، ولا يلزمه

بشيء ، بل هو يقتصر على دراسة النشاط الفنى ، ويسعى جاهداً فى سبيل
التفادى إلى المعنى الباطنى العميق للعمل الفنى بصفة عامة .

ولئن كان الاهتمام بدراسة « الظاهرة الجمالية » قد اتخذ أشكالا عدة :
إذ أراد البعض أن يجعل منه مجرد دراسة تجريبية للأذواق ، بينما أحاله
آخرون إلى دراسة سيكولوجية للإبداع الفنى والتذوق الجمالى ، فى حين ربطه
غيرهم بالنشاط الحضارى والاجتماعى فقصره على البحث فى علاقة الفنان
بالجمهور ، إلا أن أصحاب التفكير الفلسفى قد ظلوا مهتمين بالحجرة الجمالية لذاتها
باعتبارها نشاطاً إنسانياً يعبر عن حرية الإنسان ، وقدرته الإبداعية ،
ونزوعه المستمر نحو تجاوز الواقع . وقد رأينا أن اهتمام الفلاسفة بدراسة
« الظاهرة الجمالية » قد سار جنباً إلى جنب مع اهتمامهم بدراسة الكون
(أو الوجود بصفة عامة) ، ولكن من المؤكد أن العصر الحديث قد شهد
تزايداً واضحاً فى هذا الاهتمام ، خصوصاً وأن تعدد التيارات الفنية (فى شتى
أنواع الفنون) قد عمل على تعارض الاتجاهات الفلسفية فى الحكم على دلالة
الفن ومضمون الظاهرة الجمالية . وقد كان كتاب « كانت » الشهير : « نقد
طبعة الحكم » (سنة ١٧٩٠) بمثابة الحدث الأكبر فى تاريخ الدراسات
الفلسفية الجمالية ، إذ أثار هذا الكتاب من المشكلات الجمالية ما لم يكن
لفلاسفة به عهد ، مثل مشكلة الحكم الجمالى ، ومشكلة صلة الشكل بالمضمون
فى العمل الفنى ، ومشكلة علاقة الفن بالطبيعة ، ومشكلة تصنيف الفنون ،
ومشكلة الصلة بين الجليل والجليل ... إلخ . ثم تعاقب الفلاسفة المحدثون من
بعد « كانت » ، وعلى رأسهم شلنج وشيلر وهيجل (وغيرهم) فأولوا الفلسفة
الجمالية الكثير من عنايتهم ، وقدموا لنا الكثير من النظريات القيمة فى تفسير
ماهية الفن ، وشرح صلته بالواقع ، وتحليل طبيعة العمل الفنى ، ودراسة
نوعية الحكم الجمالى ... إلخ .

ولسنا نريد أن نتعقب تاريخ الفلسفة الجمالية فى القرن التاسع عشر ،
ولمّا حسبنا أن نقول إن معظم فلاسفة ذلك العصر قد أكلوا مذاهم بدراسة

فلسفية للفن ، اقتناعاً منهم بأن وصف الخبرة البشرية لا يمكن أن يحصى .
بمكتنلا ، اللهم إلا إذا ألقنا به وصفاً للخبرة الفنية أو التجربة الجمالية . وهذا
ماحدث مثلاً في مذاهب الفلاسفة الفرنسيين الذين عاشوا في القرن التاسع عشر
من أمثال سان سيمون ، وأوجست كونت ، وتين Taine ، وجيو Guyau ،
ورافيسون : Ravaisson ، وغيرهم .. ولكننا نلاحظ أن الاهتمام بفلسفة
الفن في القرن التاسع عشر قد اقترن بالكثير من الاهتمامات العملية
والأخلاقية والاجتماعية : إذ حرص الكثير من مفكرى ذلك القرن على ربط
الفن بشتى مظاهر الحضارة البشرية الأخرى ، فذهب تولستوى Tolstoi مثلاً
إلى أن الفن ضرب من النشاط البشرى الذى يتمثل فى قيام الإنسان بتوصيل
عواطفه إلى الآخرين عن طريق بعض العلامات الخارجية ، بينما ذهب تين
Taine إلى أن الفن ظاهرة بشرية تخضع لنفس الشروط الحتمية التى تخضع
لها الظواهر البشرية الأخرى ، ألا وهى : الجنس أو السلالة ، والبيئة
أو الوسط الاجتماعى ، والمصر أو المرحلة التاريخية ، فى حين ربط جيو Guye
الفن بالحياة الاجتماعية فقال إنه توسيع للحياة الفردية ، وإدماج لها فى حياة
أخرى أكثر سعة وأعم شمولاً ، ألا وهى حياة المجتمع ... إلخ . وهكذا نرى
أن معظم فلاسفة القرن الماضى قد وضعوا الفن على قدم المساواة مع الأخلاق
والدين وغيرهما من مظاهر النشاط البشرى ، باعتبارهم « ظاهرة حضارية » ،
تتطور مع التاريخ ، وتتأثر بأوضاع المجتمع ، وتتفاعل مع غيرها من الظواهر
الاجتماعية الأخرى . ولعل هذا الاتجاه هو الذى عمل على ظهور « مدرسة
اجتماعية » فى الفن ، أخذ رجالها على عاتقهم تفسير « الخبرة الجمالية » فى ضوء
العلاقات الديناميكية القائمة بين الفرد والمجتمع ، أو بين الفنان والجمهور . وربما
كان شارل لالو Lalo أظهر رجال هذه الحركة — فى مطلع القرن العشرين —
خصوصاً وأنه قد واصل سلسلة دراساته فى علم الجمال مدة طويلة ، فقدم لنا
أبحاثاً ممتازة ، نذكر من بينها كتابه القيم الذى أطلق عليه اسم « الفن والحياة
الاجتماعية » (سنة ١٩٢١) ، ثم كتبه الأخرى للتأخرة ، ألا وهى « الفن بعيداً
عن الحياة » (سنة ١٩٣٩) ، و « الفن قريباً من الحياة » (سنة ١٩٤٦) .. إلخ .

وقد شهد تاريخ الدراسات الجمالية في الربع الأول من القرن العشرين حركة هامة قام بها بعض الباحثين الألمان ، وعلى رأسهم دسوار Desbois ، وأوتيتس Ullitz ، من أجل تحويل « فلسفة الفن » إلى « علم الفن » ، تكون مهمته دراسة نشأة الظاهرة الفنية ، ومعرفة وظائفها البدائية ، وبيان علاقاتها بما عداها من الظواهر الحضارية الأخرى . . . إلخ . وقد قدم لنا أوتيتس عام ١٩١٤ مجلدين ضخمين تحت عنوان : « أسس علم الفن العام » ، حاول فيها أن يبين لنا أن « الفن » لا يمثل ظاهرة نوعية مستقلة ، بل هو لا يخرج عن كونه واقعة من وقائع « الحضارة » Kultur (أو الثقافة ، بمعناها الواسع) . وليس « علم الفن العام » مجرد دراسة علمية وصفية أو موضوعية للظاهرة الجمالية (تختفي منها شتى التأملات الفلسفية حول طبيعة الجمال ، وتعدم فيها كل الأحكام التقويمية) ، بل هو أيضاً دراسة بشرية عامة تظهرنا على الوظائف المعقدة التي اضطلع بها الفن عبر الحضارات المختلفة ، بما في ذلك الوظائف الدينية ، والقومية ، والنفعية ، والوجدانية . . . إلخ . والظاهر أن أصحاب « علم الفن العام » قد آثروا التخلي نهائياً عن تسمية مبحثهم باسم « علم الجمال » (أو الاستطيقا) ، لأنهم لاحظوا أن هذا الاصطلاح قد اقترن في أذهان الناس بالتأمل الفلسفي الصرف في الجمال ، في حين أنهم هم قد أرادوا أن يحملوا من « علم الفن العام » دراسة وصفية تستوعب شتى مظاهر الخبرة الجمالية ، دون أن تصطبغ بأية صبغة معيارية ...

يبد أن كل هذه المحاولات العلمية من أجل إقامة « الاستطيقا » على أسس موضوعية لم تمنع الفلاسفة من الاستمرار في تأملاتهم الميتافيزيقية من أجل النفاذ إلى جوهر « الخبرة الجمالية » ، والوقوف على ماهية « الفن » . وعلى الرغم من أن فلاسفة القرن العشرين كانوا أزهد من أفلاطون وهيجل في الحديث عن « الفكرة » ، و « المثال » ، و « الحقيقة الروحية » وعلاقة « القيمة الجمالية » بـ « القيمة الخلقية » ، والصلة بين « الجمال » و « اللذة » ، وطبيعة « الحكم الجمالي » ... إلخ ، إلا أننا نجدهم مع ذلك يواجهون « المشكلة الجمالية »

في ضوء فهمهم العام لطبيعة الوجود البشرى، ولصلة الخبرة الجمالية بما عداها من خبرات بشرية أخرى. ومن هنا فقد ظلت « فلسفات الفن » في القرن العشرين، متأثرة بالتيارات الفكرية التي ظهرت في هذا العصر، مطبوعة بطابع الاتجاه المذهبي لكل فيلسوف من الفلاسفة على حدة. وإلا، قبل يمكننا أن نفهم (مثلاً) نظرية برجسون في الفن، إن لم تكن على علم بمذهبه العام في « الحدس »؟ أو هل يكون في وسعنا أن نقف على جوهر « الخبرة الفنية » عند جون ديوى، إن لم تكن على دراية واسعة بنزعة التجريبية المتطرفة واتجاهه البرجماتى الواضح؟ أو هل يتسنى لنا أن ندرك معنى « العمل الفني » عند هيدجر، إذا لم تكن على وعى تام بنوع اتجاهه الفكرى، وطريقته « الفنونولوجية » في تحليل الظواهر البشرية؟ ... الخ.

حقاً لقد اقتحم ميدان الدراسات الجمالية — في القرن العشرين — عدد غير قليل من الأدباء والنقاد الذين لا ينتسبون أصلاً إلى العالم الفلسفى (مثل پول فاليرى Valéry وأنثريه مالرو Malraux وغيرهما)، ولكن من المؤكد أن هؤلاء أنفسهم قد استندوا في فهمهم للخبرة الجمالية إلى « نظرة فلسفية » ضمنية. ولا شك أن اختلاط الفلسفة بالأدب في عصرنا الحاضر، خصوصاً على يد الفلاسفة الوجوديين من أمثال سارتر، وكامى، وجبريل مارسيل Gabriel Marcel قد عمل إلى حد كبير على تزايد اهتمام الفلاسفة بالفن عامة، والأدب خاصة، كما أدى في الوقت نفسه إلى فتح الأبواب أمام الأدباء للمشاركة في عملية تحليل الخبرة الجمالية. وهكذا أصبحت « فلسفة الفن » في القرن العشرين مثار اهتمام كبير لدى كل من الفلاسفة والأدباء، كما صارت فرعاً هاماً من فروع البحث الفلسفى لدى أصحاب المذاهب الفلسفية جميعاً على اختلاف اتجاهاتهم. ولم يكتف الباحثون في فلسفة الفن (في القرن العشرين) بإعادة النظر إلى المفاهيم التي درج علماء الجمال على استخدامها، مثل مفهوم « التعبير »، ومفهوم « الصورة »، ومفهوم « الحدس »، ومفهوم « الرمزية »... الخ، بل هم قد حاولوا أيضاً ربط « فلسفة الفن » بمباحث أخرى هامة، مثل مبحث اللغويات العام Semantics، كما فعل الفيلسوف الإيطالى كروتشه (مثلاً).

ولو أننا حاولنا الآن أن نبحث السيات العامة التي تتصف بها فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، لوجدنا أنه قد يكون من العسير — إن لم نقل من المستحيل — الاهتمام إلى خصائص مشتركة تجمع بين شتى الاتجاهات المعاصرة في « فلسفة الفن » . والسبب في ذلك أن تعدد المذاهب الفلسفية في القرن العشرين قد عمل على اختلاف وجهات نظر الفلاسفة في الحكم على « الخبرة الجمالية » ، حتى لقد يبدو لأول وهلة أننا نشهد اليوم « فوضى فكرية » ، لانظير لها في ميدان الدراسات الجمالية بصفة عامة ، وفي طريقة الحكم على « الفن » بصفة خاصة . وحسبنا (مثلاً) أن نقارن وجهة نظر فيلسوف مثل سوريو Souriau (صاحب كتاب « مستقبل علم الجمال ») بوجهة نظر فيلسوف آخر مثل جون ديوي (صاحب كتاب « الفن خبرة ») ، لكي نتحقق من اتساع شقة الخلاف بين الفلاسفة في النظر إلى الفن . فالأول منهما يجعل من علم الجمال معرفة بأشكال الأشياء أو علماً للصور ، في حين يجعل منه الثاني مجرد دراسة فلسفية للوظيفة البرجمائية التي تؤديها الخبرة الجمالية في حياتنا بصفة عامة . والأمثلة عديدة على اختلاف وجهات نظر المفكرين المعاصرين في الحكم على الفن ، ولكنها تكشف لنا في الوقت نفسه عن حرص معظم الفلاسفة على فهم دور الفن في المجتمع الحديث ، باعتباره نشاطاً إبداعياً يكشف عن حرية الإنسان ، ويعبر عن قدرته على تجاوز الواقع . وربما كانت السمة المشتركة الوحيدة التي تجمع بين معظم فلسفات الفن في القرن العشرين هي تلك السمة الإنسانية التي عبر عنها أندريه مالرو على أحسن وجه حينما قال : « إذا كان العالم أقوى من الإنسان ، فإن معنى العالم هو بلا ريب أقوى من العالم » . وليس « معنى العالم » سوى ذلك « التعبير الفني » الذي تفيض به لوحات الفنانين ، وتنايلهم ، ونقوشهم ، وشتى مظاهر إبداعهم ، حين تنجي هذه كلها فتخلع على « الواقع » ، تبدأ إنسانياً بمعنى الكلمة . ولا غرو ، فقد انعكست « إنسانية » الفن على أذهان « فلاسفة الفن » ، فجاءت نظرياتهم في الخبرة الجمالية مجرد أصداء لإيمان إنسان القرن العشرين بقدرته على خلق عالم قتي يكون على صورته ومثاله ، بدلا من تلك العوالم العتيقة البالية التي لم يعد يتعرف على نفسه فيها !

ولن يكون في استطاعتنا — بطبيعة الحال — أن نأق في هذه الدراسة على شتى النظريات الفلسفية التي صاغها مفكرو القرن العشرين لتفسير الخبرة الجمالية وتحليل مفهوم الفن ، وإنما سيكون رائدنا في هذا البحث تقديم بعض النماذج المختارة التي نراها أقدر من غيرها على التعبير عن روح العصر . ولا ريب أن عملية « الاختيار » قد لا تخلو من تحيز أو محاباة ، إن لم نقل بأنها قد ترد في نهاية الأمر إلى مزاج الكاتب الشخصي ، ولكنها ضرورة تضطرنا إليها . الرغبة في الإيجاز ، مع الحرص على التعمق . وليس هدفنا من هذه الدراسة أن نستوعب شتى الاتجاهات الجمالية في الفكر المعاصر ، بل كل ما نهدف إليه هو التعريف ببعض التيارات الفلسفية الهامة التي كان لها أثرها في توجيهِ « فلسفة الفن » وتحديد معالمها . وقد يأخذ علينا البعض أننا أغفلنا أسماء لامعة ، أو ضربنا صفحاً عن مذاهب هامة ، ولكن عذرنا أننا لا نقدم دراسة تاريخية للحركات الجمالية في القرن العشرين ، بل نحن نرئاد عالم « فلسفة الفن » . كسائحين يقومون بجولة فلسفية في ربوع ذلك الميدان الرحب . ولن يفوتنا — خلال هذه الدراسة — أن نعقد مقارنات سريعة بين فلاسفة الفن المعاصرين ، ولكننا لن نتمكن — بطبيعة الحال — من القيام بدراسة نقدية متعمقة لكل مذهب من المذاهب الجمالية على حدة . ولن نراعى الترتيب الزمني في عرضنا لفلسفات الفن المختلفة في الفكر المعاصر ، وإنما سنحاول استعراض المذاهب الجمالية المتعددة بطريقة جدلية (دياكتيكية) تكشف عن التطور الديناميكي الحى للفكر المعاصر في الميدان الذي نحن بصدده . ولكننا سنحاول أيضاً — كما دعت الضرورة إلى ذلك — أن نربط فلسفة الفن عند كل مفكر بالروح العامة لمذهبه ، حتى نكشف عن الرابطة الحقيقية التي تجمع بين هذه وتلك . ورجاؤنا أن يحالفنا التوفيق في بعض ما نقصد إليه .

زكريا إبراهيم

الفن إدراك جسّی خالص

هنری پرچسون

الخصيل الأول

فلسفة الفن عند برجسون

إذا كان هنرى برجسون (١٨٥٩ — ١٩٤١) قد كتب فى علم الفيزياء ، وعلم الحياة ، وعلم النفس ، وعلم ما بعد الطبيعة ، فإنه — فيما نعلم — لم يكتب فى علم الجمال . وقد كان النقاد يتوقعون منه — بعد ظهور كتابه المشهور : « منبعا الاخلاق والدين » (سنة ١٩٣٢) — كتاباً آخر فى « فلسفة الفن » ، ولكن الفيلسوف الفرنسى الكبير لم يحقق رجاء هؤلاء النقاد . ولم يكن من قبيل الصدفة ألا يكتب برجسون كتاباً خاصاً فى الجمال ، فإن كل فلسفته مطبوعة بطابع جمالى يجعل منها « عملاً فنياً » من الدرجة الأولى . هذا إلى أن برجسون كان يخلط الفن بالفلسفة ، فليس بدعاً أن نجده يصرف النظر عن تخصيص مؤلف بأكمله للكتابة فى فلسفة الفن وعلم الجمال .

والواقع أن نزعة برجسون الحدمية قد جعلته يعد الفن بمثابة « عين ميتافيزيقية » فاحصة ، وكأنما هو إدراك مباشر يتيح لصاحبه النفاذ إلى باطن الحياة ، ومبر أغوار الواقع ، وإزالة النقاب عن الحقيقة التى تكمن من وراء ضرورات الحياة العملية . قالن — فى نظر برجسون — دليل على إمكان الامتداد بملكات الإدراك الحسى إلى أبعد مدى ، من أجل رؤية ما نحن فى العادة عاجزون عن رؤيته . والناس فى العادة يقولون عن الفنان إنه « رجل مثالى » : بمعنى أنه أقل انشغالا منا بالجانب الوضعى المادى من جوانب الحياة . وبرجسون يوافقهم على أن الفنان بالفعل رجل « غافل » أو « قليل الانتباه » (Distract) ، ولكنه يقرر أن انتباهه موجه إلى ما نحن فى العادة غافلون عنه . ولهذا يتسامل برجسون قائلاً : كيف يتسنى للفنان — وهو المنفصل عن الحقيقة الخارجية ، المعزول عن الوجود الواقعى — أن يرى

من العالم أشياء أكثر مما نراه نحن في معظم الأحيان ؟ ثم يتكفل برجسون نفسه بالإجابة على هذا التساؤل فيقول : إذا أردنا أن نفهم السر في ذلك ، فإن علينا أن نتذكر أن الرؤية الموجودة لدينا في العادة عن الموضوعات الخارجية ، بل وعن أنفسنا نحن أيضاً ، إنما هي رؤية محدودة ، عمل على انكماشها وخواتمها ، تعلقنا بالواقع الخارجي ، وحاجتنا إلى مواجهة الحياة واتخاذ بعض المسالك العملية . والحق أنه كلما زاد انشغالنا بالحياة ، قل ميلنا إلى النظر والتأمل ، لأن من شأن ضرورات العمل أن تحد من مجال إبصارنا ، وأن تحصرنا — بالتالي — في دائرة الاهتمامات العملية النفعية ^(١) .

وهنا يحاول برجسون أن يشرح لنا علاقة الدافع الفني بالإدراك الحسي العادى فيقول : إن الإنسان لا يرى في العادة من الواقع سوى ما يساعده على الاستجابة لما يواجهه من مواقف ، أو ما يحقق له الإشباع في حياته العملية . فليس « الإدراك الحسي » سوى عامل مساعد للفعل أو السلوك : لأنه يعزل من مجموع الوقائع الخارجية ما يهمننا ، أو لأنه يستبقى من أفق وجودنا ، ذلك الجانب المحدود الذي يفيدنا . فالإدراك الحسي — في نظر برجسون — لا يربنا الأشياء نفسها ، بل هو يربنا منها ذلك الجانب العملي الذي يخدم أغراضنا . والحق أننا في حاجة أولاً وقبل كل شيء إلى أن نعيش : والحياة تتطلب منا أن نضع على أعيننا « غمام » Oeillères ، بحيث لا ننظر إلى اليمين أو إلى اليسار ، بل ننظر دائماً إلى الأمام ، في الاتجاه الذي تفرضه علينا ضرورات العمل . ولعل هذا هو السبب في أن الإدراك الحسي يصنف الأشياء سلفاً ، ويضع عليها — مقدماً — بعض البطاقات ، فلا يكاد المرء يرى « الموضوع » الذي يوجد أمامه ، بل يكتفى بمعرفة الطائفة التي يندرج تحتها ، أو الفئة التي ينتسب إليها . ويشرح برجسون هذه الفكرة نفسها في موضع آخر فيقول : لقد قضى علينا بأن نحيا ، والحياة تستلزم أن نفهم الأشياء في علاقتها بحاجتنا . أجل ، إن الحياة هي العمل . والحياة أيضاً هي

(1) H. Bergson : " La Pensée et le Mouvant " , 1946, pp. 151-152.

ألا نتقبل من الموضوعات إلا التأثير « النافع » ، لكي نستجيب له بالارجاع المناسبة . وأما كل ماعده من تأثيرات ، فإنه لا بد من أن يظل مطويا في الظلام الدامس ، أو هو قد لا يصلنا إلا بطريقة غامضة مهوشة ^(١) . وواضح من هذه العبارة أن برجسون يخلع على الإدراك الحسى طابعاً عملياً (أو برجمائياً) ، فهو يقرر أننا لا نرى لمجرد الرؤية ، بل نحن نرى لمواجهة مواقف الحياة العملية . وليس الاتصال المباشر الموجود بيننا وبين الطبيعة سوى مجرد تعبير عن هذا الموقف البرجمائى الذى يجعلنا نرى فى الأشياء أدوات تحقق رغباتنا ونخدم أغراضنا . ويمضى برجسون إلى حد أبعد من ذلك فيقول : « إننى لأنظر وأظن أنى أرى ، وأننى لأصنى وأظن أنى أسمع ؛ بل إننى لألخص ذاتى ، وأتوهم أنى أرى قلبى كما لو كنت أقرأ كتاباً مفتوحاً ؛ ولكن ما أراه وما أسمعه من العالم الخارجى ، إنما هو ما تتزعه حواسى منه ، حتى تنير السبيل أمام سلوكى ؛ وما أعرفه عن نفسى ، إن هو إلا ما يبدو على السطح ، وما يقرم بدوره فى عملية الفعل » ^(٢) وإذن ، فإن حواسى وشعورى لا تقدم لى عن الواقع سوى صورة عملية مبسطة . ولو أننا نظرنا إلى هذه الصورة ، لوجدنا أنها خالية تماماً من شتى الفوارق الصغيرة والتفاصيل الدقيقة (سواء أكان ذلك من الوجود الخارجى أم عن الذات) ، لأن الحواس لا تفيد شيئاً من أمثال هذه الجزئيات ، فى حين أننا نرى هذه الصورة عامرة بأوجه الشبه ومظاهر التماثل ، لأن هذه كلها نافذة أشد النفع للسلوك العملى . ومن هنا فإن الحواس ، بل الوعى بأمره ، يضع أمام الذات صورة واضحة للكثير من الطرق المرسومة مقدماً ، واثقاً من أن هذه الصورة ستكون ذات فائدة تصوى بالنسبة إلى الإنسان ، لأنها هى التى ستحدد له طريق الفعل ، دون أدنى عناء من جانبه . وليست هذه الطرق أو السبل سوى تلك الأساليب المحددة التى انتهجتها البشرية من قبل ، وكان الأشياء جميعاً قد

(1) H. Bergson : " Le Rire " , 67^e éd. , 1946 , p. 115.

(2) Ibid , p. 116

(وانظر أيضاً : « برجسون » تأليف زكريا إبراهيم ، دار المعارف ، ١٩٥٦ ، ص ٢٨٠)

صَنَفَتِ أُمَامِ الذَاتِ بِحَيْثُ لَا يَكُونُ عَلَيْهَا مَوَى أَنْ تَتَخَيَّرَ مَا هِيَ فِي حَاجَةٍ إِلَيْهِ .
ولَٰذَا يُؤَكِّدُ بَرَجَسُونُ أَنَّ هَٰذَا «التَّصْنِيفَ» ، إِنَّمَا هُوَ كُلُّ مَا يَدْرِكُهُ وَعَى الْإِنْسَانِ
مِنَ الْأَشْيَاءِ ، لِأَنَّهُ يَفْطِنُ إِلَى أَصْنَافِ الْأَشْيَاءِ ، أَكْثَرُ مَا يَفْطِنُ إِلَى أَلْوَانِهَا
أَوْ أَشْكَالِهَا .

يَبْدُو أَنَّ بَرَجَسُونُ يَأْتِي أَنْ يَهْطُ بِالْإِدْرَاكِ الْحَسِّيِّ الْبَشَرِيِّ إِلَى مَسْتَوَى
الْإِدْرَاكِ الْحَسِّيِّ الْحَيَوَانِيِّ : فَإِنَّهُ يَلَاظُ أَنَّ الْإِنْسَانَ أَسْمَى بِكَثِيرٍ مِنَ الْحَيَوَانِ
فِي هَٰذَا الصَّدَدِ . وَآيَةٌ ذَلِكَ أَنَّ الْإِنْسَانَ يَعْرِفُ جِدًّا كَيْفَ يُمَيِّزُ الْعِزَّةَ مِنَ
السَّكْبَشِ ، فِي حِينٍ أَنَّ الْإِحْتِمَالَ ضَعِيفٌ جَدًّا فِي أَنْ تَكُونَ لَدَى الذَّنْبِ الْقُدْرَةُ
عَلَى تَبْيِينِ وَجْهِ الْخِلَافِ بَيْنَ الْجَدَى وَالْحَلِ : مَا دَامَ كُلُّ مَا يَعْنِيهِ هُنَا هُوَ أَنَّهُ
يُزَاوِ فَرِيسْتِينَ مُتَشَابِهَتَيْنِ مِنْ حَيْثُ سَهُولَةُ اقْتِنَاصِهِمَا وَحِلَاوَةُ مَذَاقِهِمَا ؛ وَلَكِنْ
هَلْ يَكُونُ فِي اسْتَطَاعَةِ الْإِنْسَانِ أَيْضًا أَنْ يَفْرُقَ بَيْنَ عِزَّةٍ وَآخَرَى ، أَوْ أَنْ يَدْرِكَ
وَجْهَ الْخِلَافِ بَيْنَ كَبْشٍ وَآخَرَ ؟ هَٰذَا مَا يَجِبُ عَلَيْهِ بَرَجَسُونُ بِالسَّلْبِ : فَإِنَّ
«فَرْدِيَّةَ» الْأَشْيَاءِ وَالْمَوْجُودَاتِ تَفَلَّتْ مِنْ طَائِلَةِ إِدْرَاكِهَا حِينَ لَا تَكُونُ لَهَا
أَيَّةُ مَنَفْعَةٍ مَادِيَّةٍ بِالنِّسْبَةِ لَنَا . وَحَقٌّ حِينَئِذَا نَدْرِكُ تِلْكَ «الفَرْدِيَّةَ» ، (كَمَا هُوَ الْحَالُ
مِثْلًا حِينَ نُمَيِّزُ رَجُلًا عَنْ آخَرَ) ، فَإِنَّ مَا يَلْتَقِطُهُ إِبْصَارُنَا لَيْسَ هُوَ «الفَرْدِيَّةُ» ،
نَفْسُهَا ، أَعْنَى ذَلِكَ الضَّرْبِ الْأَصِيلُ مِنَ الْأَنْسِجَامِ فِي الْأَشْكَالِ وَالْأَلْوَانِ ،
بَلْ إِنَّمَا هُوَ بِمَجَرَّدِ سِمَةٍ أَوْ سِمَتَيْنِ تَسْهِّلَانِ عَلَيْنَا عَمَلِيَّةَ «التَّعَرُّفِ الْعَمَلِيِّ» :

(Reconnaissance Pratique)

وَالْحَقُّ أَنَّنَا — فِيمَا يَقُولُ بَرَجَسُونُ — لَا نَرَى الْأَشْيَاءَ ذَاتِهَا ، بَلْ نَحْنُ
إِنَّمَا نَكْتَفِي فِي مَعْظَمِ الْأَحْيَانِ بِقِرَاءَةِ تِلْكَ الْبَطَاقَاتِ الْمُلصَقَةِ عَلَيْهَا ؛ وَالسَّبَبُ فِي
ذَلِكَ (كَمَا سَبَقَ لَنَا الْقَوْلُ) أَنَّ الْأَشْيَاءَ — فِي عَالَمِنَا الْبَشَرِيِّ — قَدْ صُنِفَتْ
بِالنَّظَرِ إِلَى الْفَائِدَةِ الَّتِي نَسْتَطِيعُ أَنْ نَحْتَنِيهَا مِنْ وَرَائِهَا . وَقَدْ جَاءَتْ «اللُّغَةُ» ،
فَعَمِلَتْ عَلَى تَزَايُدِ شِدَّةِ هَٰذَا الْمِيلِ الْمَتَوَلِّدِ عَنِ الْحَاجَةِ ، وَبِالْثَّانِي فَقَدْ أَصْبَحَتْ
«الْأَشْيَاءُ» ، بِمَجَرَّدِ «مَدْرَكَاتٍ كَلِمَةٍ» تُشِيرُ إِلَى بَعْضِ الْأَنْبَاسِ . وَلَمَّا كَانَ «الْقَلْبُ»
لَا يَسْتَبِقُ فِي الْعَادَةِ مِنَ «الشَّوْءِ» سِوَى وَظِيفَتِهِ الْعَامَّةِ وَمُظْهِرِهِ الْمُبْتَدَلِ ، فَإِنَّ

من شأن « اللفظ » ، حينما يتسلل بيننا وبين « الشيء » ، أن يحجب صورته عن أعيننا ، إن لم تكن تلك الصورة قد توارت من ذى قبل خلف ستار الحاجات التى عملت على ظهور « اللفظ » نفسه . ولا يكتفى برجسون بأن يقول إن الموضوعات الخارجية تفلت من طائلة إدراكنا ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضاً أن حالاتنا النفسية هى الأخرى — بما تنطوى عليه من طابع ذاتى أصيل ، وصيغة معاشة شخصية — تفلت كذلك من طائلة إدراكنا . وآية ذلك أننا حينما نشعر بمحبة أو كراهية ، أو حينما نحس فى أعماق نفوسنا بأننا فرحون أو مكتئبون ، فإننا قلنا ندرك من حالتنا النفسية ما فيها من دقائق صغيرة شاردة ، أو ما تنطوى عليه من إيقاعات عميقة باطنة ، بل نحن ندرك من عاطفتنا مظهرها الخارجى وحده ، أو صيغتها الكلية العامة . ولو كنا ندرك عاطفتنا الشخصية — فى جانبها الذاتى الأصيل — لكننا جميعاً راوئين وشعراء ، وموسيقين ! ولكننا — مع الأسف — لا ندرك من عواطفنا سوى جانبها غير الشخصى ، أعنى ذلك الجانب العام الذى استطاعت اللغة أن تميزه وتسجله ، نظراً لأن من شأنه دائماً أن يظل على ما هو عليه — إذاً اتحدت الظروف — بالنسبة إلى جميع الناس . وتبعاً لذلك ، فإن برجسون يؤكد أن « الفردية » ، تفلت من طائلة إدراكنا ، حتى حينما نكون بصدد ذواتنا . ولما كنا نحيا عادة فى عالم نفعى يقوم على بعض الرموز والدلالات العامة ، فإن المنطقة التى ينقضى فيها وجودنا إنما هى فى الواقع منطقة خاصة ، لا هى بالذات ولا هى بالعالم الخارجى ، بل هى — على وجه التحديد — منطقة متوسطة بيننا وبين الأشياء ، ألا وهى منطقة التعامل مع الواقع ^(١) . ولكن إذا كانت الطبيعة قد أرادت للإنسان أن تكون ملكة الإدراك الحسى عنده وثيقة الصلة بملكه العمل والتصرف ، فإنها — لحسن الحظ — قد خلقت من الفنان نفساً لا تتعلق بالفعل فى أى إدراك حسى من إدراكاتها . ولعل هذا ما عبر عنه برجسون على طريقته الخاصة حينما كتب يقول :

(١) ذكرنا إبراهيم : « مشكلة الفن » ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩ ، الفصل السابع ، ص ٢١٧ .

« لقد عملت المصادفات السعيدة على ظهور أناس تبدو حواسهم وشعورهم أقل تماماً بالحياة ، وكان الطبيعة قد نسيت أن تربط ملكة الإدراك الحسى عندهم بملكه الفعل أو التصرف . وهؤلاء حينما ينظرون إلى شيء ، فإنهم لا يرونه لأنفسهم ، بل لنفسه هو ! وهم لا يدركون مجرد العمل أو التصرف بل يدركون الإدراك ذاته ، أعنى لغير ما غاية ، اللهم إلا المتعة وحدها . وهم يولدون منفصلين — في جانب من جوانبهم ، سواء أكان هذا الجانب هو إحدى الحواس أم هو الشعور نفسه — عن الواقع أو الحقيقة الخارجية ، وبالتالي فإنهم يولدون مصورين أو مثاليين أو موسيقيين أو شعراء ^(١) ، وواضح من هذا النص أن برجسون يقرن الفن بضرب من الإدراك الحسى الخاص الذى يحول الانتباه نحو ما لا فائدة منه عملياً على الإطلاق . حقاً أن الفن هو ضرب من العيان المباشر للواقع ، ولكن الفنان لا يحاول الاستفادة من إدراكه الحسى ، فليس بدعاً أن نبحده يدرك عدداً أكبر من الأشياء ^(٢) .

وإن برجسون ليسوق لنا بعض الأمثلة المنتزعة من فن التصوير ، للتدليل على صحة نظريته في « العيان » أو « الحدس Intuition » ، فراه يحدثنا عن كوروه : Corot (١٧٩٦ — ١٨٧٥) وترنر : Turner (١٧٧٥ — ١٨٥٧) ، وكيف انهما استطاعا أن يدركا من الطبيعة جوانب كثيرة غابت عن السواد الأعظم من الناس ، فكان فن التصوير عندهما بمثابة تعمق للتجربة الحسية أو توسيع لمجال الإدراك الحسى ، وكان كل هم هذين المصورين قد انحصر في إظهارنا على ما لم تسبق لنا رؤيته من مظاهر الطبيعة . حقاً إننا إذا كنا نحب بكوروه أو ترنر ، فذلك لأنه قد سبق لنا أن شاهدنا بعضاً مما يقدمه لنا هذان المصوران ، ولكننا في الحقيقة قد شاهدناه مشاهدة عابرة ليست من الإدراك الحقيقى فى شيء . ومن هنا فإن لوحات هذين المصورين (وأمثالهما من كبار المصورين) هى التى تحيى فتبث مشاهداتنا السابقة ، وتزيد من انصوعها ،

(1) " La Pensée et le Mouvant " , p. 152.

(2) " Le Rire " , pp. 116 — 117.

وتطلع عليها طامعاً حيوياً ، حتى ليخيل إلينا أننا نرى الطبيعة للمرة الأولى بعد أن شاهدنا لوحات هؤلاء الفنانين ! وليس الفارق بين العمل الفني العظيم والعمل الفني التافه سوى قدرة الأول منهما على فرض نفسه على إدراكنا الحسى ، بحيث لا يكون فى وسعنا من بعد سوى أن نرى الواقع من خلاله ، وكأننا نشهد للمرة الأولى ما رآه الفنان فى عالم الطبيعة ، أو كأننا نرى الواقع بأسره بمنظار ذلك المصور ! وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى الشاعر أو الروائى : فإن الواحد منهما أو الآخر لا يخترع تلك الحالة النفسية التى يصفها لنا ، وإلا لما كان فى وسعنا مطلقاً أن نفهمه ، بل هو يضع تحت أنظارنا حالة نفسية بشرية قد سبق لنا أن لاحظناها (أو لاحظناها طرفاً منها على الأقل) سواء فى نفوسنا أم فى نفوس الآخرين . ولكننا حين نتابع حديث الشاعر أو الروائى ، فإنه سرعان ما تنبثق فى أعماق نفوسنا مشاعر دقيقة وأفكار عميقة كان من الممكن أن تظهر فى ثنايا شعورنا منذ زمن طويل ، ولكنها ظلت خفية أو مطوية ، إلى أن جاء الشاعر أو الروائى ، فتمكن ببراعته الفنية من إيقاظها أو إثارتها فى نفوسنا . فالشاعر أو الروائى إنما هو ذلك « الرأى » الذى يكشف عن بصيرتنا ، أو هو ذلك المكشوف الذى يأخذ بيدنا إلى عالم جديد . والفنان — بصفة عامة — إنما هو ذلك الإنسان الموهوب الذى يتمتع — كما يقول برجسون — بضرب من « الانفصال » أو « التجرد » *détachement* الطبيعى ، وهو تجرد مقطوع فى طبيعة الحواس أو الشعور ، ومن شأنه أن يتجلى فى الحال على شكل أسلوب بكر (أو عندى) — إن صح هذا التعبير — فى النظر والاستماع والتفكير . (برجسون : « الضحك » طبعة سنة ١٩٤٦ ، ص ١١٨) .

ولكن ، هل يكون معنى هذا أن « الفن » عند برجسون إنما هو « تمثيل محض » *Représentation Pure* يصرف صاحبه عن الاهتمام بالجانب النفسى العملى من الحياة ، لى يحول انتباهه نحو التأمل الخالص أو النظر الصرف ؟ أو بعبارة أخرى : هل نقول إن الفن يستلزم — فى نظر برجسون — ضرباً

من الانفصال عن الحياة ، من أجل الاستمراق في حدس جمالى هو أشبه ما يكون بالمشاهدة الصوفية ؟ . . . الواقع أن برجسون يربط النشاط الفنى « بحالة التجرد » أو « الانفصال » ، فيقول : « إنه لو قدر لذلك الانفصال أن يكون كاملا ، أو لو تهاى النفس ألا تتعلق بالفعل فى أى إدراك حسى من إدراكاتها ، لكننا يازاء نفس فتاة لم يشهد لها العالم نظيرآ من قبل . ومثل هذه النفس لا بد من أن تكون ممتازة فى جميع الفنون على السواء ، أو هى بالأحرى لا بد من أن تكون قدبرة على إدماج شتى ضروب الفن فى فن واحد شامل . وعندئذ لا بد لتلك النفس من أن ترى الأشياء جميعآ فى صفاتها الأصلية ، فتدرك أشكال العالم المادى وألوانه وأصواته ، كما تدرك فى الوقت نفسه أدق حركات الحياة الباطنية . . . » (المرجع السابق ، ص ١١٨) . ولا شك أن برجسون حين يقتصر على وصف ما تنطوى عليه الخبرة الفنية من تأمل وعيان واستبصار ، فإنه يجعل من « الحدس » جوهر هذه الخبرة ، وبالتالي فإنه يحيل الإدراك الجمالى إلى « رؤية » Vision لا تكاد تتميز عن الموضوع المرئى ، أو معرفة عيانية هى أشبه ما تكون بالاحتسك أو الملاسة

(Contact) .

وبشرح لنا برجسون فى كتابه « التطور الخالق » حقيقة « الحدس الجمالى » فيقول : « إن لدى الإنسان — إلى جانب ملكة الإدراك الحسى العادى — ملكة أخرى يصح أن نسميها باسم « الملكة الجمالية » . وهو يضرب لنا مثلا يوضح لنا به الفارق بين إدراك كل من هاتين الملكتين فيقول : « إن عين الإنسان حين تبصر ملامح الموجود البشرى ، فإنها تدركها كما لو كانت متلاصقة أو متجاورة بعضها إلى جوار البعض ، دون أن تفتن إلى ما بينها من تنظيم عضوى . ومعنى هذا أن ما يند عن بصر الإنسان إنما هو قصد الحياة ، *L'intention de la vie* ، وتلك الحركة البسيطة التى تجرى عبر خطوط الوجه أو قسماته ، فتربطها بعضها ببعض ، وتخلع عليها دلالة أو معنى . وهذا « القصد » إنما هو بينه ما يحاول الفنان إدراكه ، ولهذا فإننا نراه يضع نفسه داخل

الموضوع عن طريق ضرب من « التعاطف » ، آملاً من وراء ذلك أن يتمكن عن طريق جهده الحديسي من إزاحة ذلك الحاجز الذي يقيمه المكان بينه وبين نموذج . وتبعاً لذلك فإن برجسون يضع إلى جوار الإدراك الحسي الخارجي حدساً جمالياً باطنياً يستطيع الفنان عن طريقه النفاذ إلى « الفردي » *L'individuel* . — (١) وكما أن مهمة الفيلسوف هي الكشف عن الواقع باعتباره حقيقة فريدة في نوعها ، فإن مهمة الفنان أيضاً هي إبراز الطابع الفردي للوضوع الجمالي . والميتافيزيقا البرجسونية حين تظهرنا على ما في العالم من جدة ، وأصالة ، وتغير ، وديمومة ، وحركة مستمرة ، فإنها تتلاقى في الوقت نفسه مع النظرية البرجسونية في الفن ، ما دام العمل الفني الأصل في نظر برجسون إنما هو ذلك العمل الفريد ، الجديد ، الخصب ، الغد ، الذي لا سبيل إلى التنبؤ به سلفاً . وإذا كان من المستحيل دائماً — في نظر برجسون — أن نسكن مستقبل الفن ، فذلك لأن العمل الفني « إبداع » ، أو هو وليد الإبداع ، فلا سبيل مطلقاً إلى تحديد معالمه مقدماً ، ما دام من شأنه دائماً أن يفلك من كل حساب .

وهنا قد يحق لنا أن نتوقف وقفة قصيرة عند خصائص « العمل الفني » على نحو ما وصفها لنا برجسون ، حتى نتبين كيف أن سمات الواقع البرجسوني تنعكس كلها على إنتاج الفنان . ونحن نعرف كيف أن برجسون قد رفض فكرة « الممكن » على نحو ما تصورها الفلاسفة التقليديون حينما كانوا يقولون إن كل فعل متحقق كان من قبل (أي قبل خروجه إلى عالم الواقع) فعلاً ممكناً . وحجة برجسون في هذا الرفض أن لكلمة « ممكن » *Possible* معنيين مختلفين تماماً ، وأن الناس قد دأبوا على الانتقال من المعنى الواحد منهما إلى المعنى الآخر ، دون أن يدركوا أنهم بذلك يخلطون بين مفهومين متباينين . ويضرب برجسون مثلاً لذلك فيقول : حينما يؤلف الموسيقار سيمفونية ، فهل يصح أن نقول إن عمله الفني كان « ممكناً » قبل أن يصبح « واقعياً » ؟ أجل ، لقد كان هذا العمل « ممكناً » ، ولكن بشرط أن نفهم من هذا اللفظ

(1) H. Bergson : " L' Evolution Créatrice. ", Alcan. 1932, 38^e éd. ; p. 192.

أنه لم تكن هناك عقبة كأداء تحول دون تحقيقه . ولكن الملاحظ في العادة أننا ننتقل من هذا المعنى السلبي المحض لكلمة « الممكن » إلى معنى آخر إيجابي ، فتوهم أن كل ما يحدث في عالم الواقع كان من الممكن إدراكه سلفاً من جانب العقلية المستنيرة التي تحيط بكل شيء ، وبالتالي فإن أية واقعة متحققة كانت موجودة من دى قبل على صورة « فكرة » تقدمت على عملية تحقيقها . ولو أننا طبقنا هذا الفهم الثانى لكلمة « الممكن » على العمل الفنى ، لكان معنى هذا أن « العمل الفنى » قد كان موجوداً قبل تحقيقه ، في حين أنه بمجرد ما تتولد في ذهن الموسيقار فكرة تامة محددة عن السيمفونية التي سيؤلفها ، فإن السيمفونية — في هذه الحالة — تكون قد أصبحت في حكم العمل الفنى المتحقق . وتبعاً لذلك فإنه لا معنى للقول بأن السيمفونية كانت موجودة ، سواء أكان ذلك في ذهن الفنان أم في ذهن أى موجود آخر شبيه بنا ، حتى ولو كان ذلك الموجود يتمتع بضرب لا شخصى من التفكير ، على صورة « ممكن » تقدم في الوجود على « الواقعى » . ومن هنا فإن برجسون يقرر أن العمل الفنى — مثله في ذلك كمثل الكون بأسره من حيث هو سيمفونية الموسيقار الأعظم — يملك من الجدة ، والأصالة ، والصبغة الإبداعية ، ما يجعل من المستحيل على أى عقل كائن ما كان أن يتنبأ سلفاً بما سيكون عليه .^(١)

وبرجسون يروى لنا — في موضع آخر — أن أحد الصحفيين الأجانب وجه إليه يوماً ما سؤالاً عن مستقبل الأدب بصفة عامة ، والدراما بصفة خاصة ، بعد انتهاء الحرب . وكان جواب برجسون مثار دهشة عجيبة لدى ذلك الصحفي ، لأن الفيلسوف أجابه بقوله : « لو أتيت كنت أعرف ما سيكون عليه العمل الدرامى العظيم في الغد القريب ، لأقدمت على تحقيقه » ! وكان برجسون يقصد من وراء هذه الإجابة إلى أن فن المستقبل سر محجب هيات لاية عين مستبصرة أن تدركه في الحاضر ، ما دامت السمة الأساسية التي تميز العمل الفنى الأصل إنما هي « استحالة التنبؤ به مقدماً » . ونحن حين نقول عن أى عمل

(1) "La Pensée et le Mouvant", pp. 13-14.

فى إنه كان «ممكنا» قبل أن يصبح «متحققاً» فإننا فى الحقيقة إنما نسقط ظلال الحاضر على الماضى ، وكان صورة المستقبل كانت مطوية من قبل فى ثنايا الماضى ، ثم لم تلبث أن خرجت إلى عالم الحاضر فاستحالت إلى واقعة متحققة . ولكن الواقع أن الفنان حين يبدع عمله الفنى فإنه يخلق شيئاً «ممكناً» و «واقعيًا» فى الآن نفسه (١) ومعنى هذا أن «الواقع» — فى مضمار الإبداع الفنى — لا يمكن أن يكون مجرد عملية تنظيمية يعيد فيها الفنان تركيب شىء كان موجوداً من دى قبل ، وإنما هو «حدث» جديد كل الجدة ، لا مجرد تحقيق لشىء كان «ممكناً» . وإذا كان من المستحيل التكهن سلفاً بأى عمل فنى كاملاً ما كان ، فما ذلك إلا لأنه شىء «فردى» Singulier ، وبالتالي فإنه لا مجال لاستيعابه أو لتحديد «ديمومته» Sa Durée . وقد يقع فى ظن البعض أن العقلية التى أبدعت «هاملت» كان يمكن أن تظهر قبل شكسبير ، ولكننا لو أنعمنا النظر إلى تفاصيل الدراما التى كتبها شكسبير ، ولو أحطنا علماً بشتى الظروف النفسية التى حدثت به إلى كتابتها ، لما ترددنا فى القول بأنه لو قدر لأى شخص آخر أن يكتب هذه الدراما ، لما كان هذا الشخص سوى شكسبير نفسه (برمانه ومكانه ، بل بجسمه وروحه) . والحق أن للعمل الفنى — كالكائن الحى سواء بسواء — ديمومته الخاصة ، وطابعه الذاتى ، فهو لا يمكن أن يكون إلا شيئاً فريداً لا يقبل المقارنة أو المبادلة . وإن الفنان ليشعر شعوراً واضحاً بأن إبداعه مرهون برمانه الخاص ، فهو يسعى جاهداً فى سبيل انتزاع عمله الفنى من تيار الديمومة ، لكن يسجله على الورق أو الحجر أو القماش (أو غير ذلك من أنواع المادة) ، حتى يعبر لما عما هو فى صميمه «غير قابل للتعبير» Inexprimable . وإذن فليس يكتفى أن نقول إن «العمل الفنى» نتاج الإبداع والاختيار ، بل يجب أن نضيف إلى ذلك أيضاً أنه وليد الزمان والديمومة . ولا غرو ، فإن الفنان فى العادة غائص فى أعماق أرض مجهولة

(1) Ibid., pp. 110 — 113.

(2) l'artiste crée du possible en même temps que du réel quand il exécute son œuvre .

هى أرض « الآن » *L' instant* بما فيها من فردية ، وعرضية ، وعدم قابلية للإعادة ؛ وهو لهذا يحاول جاهداً أن يسجل لنا خبراته النفسية العابرة ، وأحداثه الروحية العارضة ، حتى يثبت أمام أنظارنا ما هو بطبيعته نهب للتغير والزوال . ولكن ، ليس معنى هذا أن إبداعه الفنى خارج عن الزمان : فإن الزمان — فى رأى برجسون — إنما هو البحث والتردد والتثمر ، والنضج المستمر ، وهذه كلها مراحل لا بد من أن يمر بها الفنان .

يبد أن الفنان العظم — فيما يقول برجسون — إنما هو ذلك الذى يصدر فى عمله عن انفعال جديد أصيل ، بحيث يولد فى أنفسنا أحاسيس جديدة ، أو عواطف لم يكن لنا بها عهد ، أو انفعالات لم تكن لنا فى الحسبان . و « الانفعال » الذى يتحدث عنه برجسون هنا ليس من قبيل التأثير الوجدانى الصرف الذى لا يكاد يتجاوز السطح ، بل هو ضرب من الانقلاب النفسى الذى ينفذ إلى أعماق النفس فيزلزل أركانها . ومثل هذا « الانفعال » لا يقف عند حدود التأثير النفسى ، بل هو سرعان ما يرق إلى مستوى التفكير ، لكن يثير فى النفس بعض الأفكار الجديدة ، وكأنما هو ينبوع ثرى ينبثق من أحماق تيارات فكرية لم يكن فى وسع أحد أن يمتدئ إليها من قبل ، أو أن يتنبأ بها مقدما . ولهذا يقرر برجسون أن الإبداع إنما هو أولاً وقبل كل شيء انفعال . ولكن الانفعال هنا لا ينشئ التفكير ، ولا يعنى عدم جدوى التأمل ، وإنما هو يعنى اندلاع نار الوجدان — على حين حاجة — فى وقود الفكر ، بحيث ينبثق من شرارة الحس إبداع أصيل يعبر به الفنان عن شيء كان يظنه غير قابل للتعبير ! وهنا تنصهر الأفكار ، ويتحقق ضرب من الاندماج بين الفنان وموضوعه ، فينشأ من ذلك ما يسميه برجسون باسم « العيان » أو « الحس » ^(١) .

يبد أن برجسون لا يقتصر على التوحيد بين « الإبداع » و « الحس » ، بل هو يهتم فى موضع آخر بتحليل عملية « الخلق الفنى » باعتبارها جهداً ابتكارياً ،

(1) H. Bergson : " Les Deux Sources de la Morale et de la Religion. " Paris, P. U. F., 1948, 58^e éd., pp. 42 — 43 .

يقوم على « الخيلة » وهنا نراه يقول : إن الأديب الذى يكتب رواية ، والمؤلف الدرامى الذى يبدع شخصيات ويخلق مواقف ، والموسيقار الذى يؤلف سيمفونية ، والشاعر الذى ينظم قصيدة : كل أولئك إنما ينشأ فى أذهانهم — بادية ذى بدء — شئ بسيط مجرد خلو تماماً من كل صورة مادية . وهذا الشئ إنما يتجلى للموسيقار أو للشاعر على شكل إحساس جديد لا بد له من العمل على تجسيمة على هيئة أنغام أو صور . وأما بالنسبة إلى الكاتب الروائى أو الدرامى فإن هذا الشئ يتخذ طابع « قضية » لا بد من العمل على شرحها عن طريق بعض الأحداث ، أو هو يأخذ شكل عاطفة ، فردية كانت أم جماعية ، لا بد من العمل على تجسيدها فى شخصيات حية . وفى كل هذه الحالات ، نجد أن الفنان إنما يمارس نشاطه فى مخطط عام يمثل فكرة « الشكل » أو « المجموع » : *le tout* ، فإذا ما نجح فى الوصول إلى صورة متبايزة تتضح فيها عناصر هذا الشكل ، كان ذلك إيذاناً ببلوغه خاتمة المطاف . وبهذا المعنى يمكن القول بأن الابتكار الأدبى والشعرى يسير دائماً « من المجرد إلى الجسم » (أو العبنى) ، ومن الشكل إلى الأجزاء ، ومن المخطط العام إلى الصورة الواضحة المتبايزة^(١) .

على أن برجسون يلاحظ فى الوقت نفسه أنه من المستبعد أن يبقى المخطط العام (أو الفكرة البدائية الشاملة) ثابتاً على ما هو عليه خلال كل عملية الإبداع الفنى . وآية ذلك أن الصور التى يحاول تزويد نفسه بها ، إنما هى بعينها التى تعمل على تحويره . وكثيراً ما يحدث أن تجيء الصورة النهائية مغايرة تماماً للفكرة الأصلية التى اتخذ منها الفنان نقطة انطلاقه ، بحيث لا يبقى من « المخطط العام » الذى بدأ به أى شئ على الإطلاق . ولعل من هذا القبيل مثلاً ما يحدث للروائى أو الشاعر حينما تجيء الشخصيات التى أبدعها فتقوم برد فعل ضد الفكرة أو العاطفة التى كان الفنان — فى الأصل — يريد لها (أى لتلك الشخصيات) أن تعبر عنها . وهنا يظهر بكل وضوح دور « المفاجأة » فى عملية الإبداع الفنى : فإن « الصورة » *L'image* قد ترد

(1) H. Bergson : " L' Énergie Spirituelle " , P. U. F. , 1949 , 52^e éd. , VI , 1^{er} Effort Intellectuel , p. 174 — 175 .

ضد « المخطط » Le schéma ، لكي تعدل منه أو تقضى عليه . وعلى كل حال ، فإن الجهد الذى يقوم به الفنان - أثناء عملية الإبداع - إنما هو ذلك الذى يحققه حين ينتقل من « الفكرة » الأولى الموهوشة إلى « الصورة » النهائية الواضحة المتمايزة . ومثل هذا الانتقال يقتضى بالضرورة أن يمضى الفنان من « المجرد » إلى « المعنى » ، ومن « الكل » إلى « الأجزاء » . وليس من شك فى أن مهمة « الحدس » ، إنما تنحصر فى تحقيق تلك الطفرة التى تنقلنا إلى الغاية المنشودة فى فترة واحدة . ولكن جهد الإبداع إنما يتمثل - على وجه التحديد - فى ملء المسافة التى قفزنا فوقها ، بحيث يبلغ المرء غايته ، لا بالطفرة فى هذه المرة ، بل باصطناع سلسلة الوسائل المتصلة التى تحقق له هذه الغاية . وتبعاً لذلك فإن برجسون لا يجعل من « العمل الفنى » مجرد ثمرة سريعة لفعل الحدس أو العيان ، بل هو يقدم لنا الفنان بصورة الرجل المبدع الذى يبذل جهداً عقلياً شاقاً فى سبيل تحويل « المخطط » أو الفكرة العامة الموهوشة ، إلى « صورة » أو وحدة متسقة متمايزة ^(١) .

وبحاول برجسون مرة أخرى أن يشرح لنا العمل الذى يقوم به الفنان فيقول : لنفترض أن أحد الفنانين الأجانب من بمدينة باريس فى جولة من جولاته السياحية . ولنفترض مثلاً أنه أراد أن يرسم رسماً تخطيطياً (أو كروكياً) Croquis لبرج من أبراج كاتدرائية باريس الشهيرة المعروفة باسم نوتردام : « إن البرج مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبناء ، والبناء بدوره مرتبط بالأرض ، وبالوسط المحيط به ، بل وبمدينة باريس كلها . . . إلخ . فلا بد للفنان من أن يبدأ بعزل هذا البرج ، بحيث يقتصر فى ملاحظته على جانب واحد من جوانب البناء كله ، ألا وهو هذا البرج المعين من أبراج نوتردام . ولكن البرج فى الواقع مكون من أحجار لها تنظيم خاص هو الذى يضفى عليه (أى على البرج) شكله المعين . . . بيد أن الرسام لا يهتم بالأحجار ، بل هو يقتصر على ملاحظة الصورة « الظلالية » Silhouette

(1) Ibid., p. 174.

للبرج . ومن هنا فإنه يستبدل بالتنظيم الواقعي الداخلى للشيء ، عملية خارجية تخطيطية هي عملية إعادة بناء أو تركيب هذا الشيء . وتبعاً لذلك فإن رسمه لا بد من أن يعبر عن متوفاً — فى مجموعه — على وجهة نظره الخاصة إلى الموضوع وعلى أسلوبه الخاص فى تمثله (أو تصويره)^(١) . وواضح من هذا النص أن برجسون لا يجعل من بصر الفنان عدسة فوتوغرافية تلتقط صورة كاملة للشيء ، بل هو يجعل منه نظرة خاصة تنتخب من الموضوع مجموعة من العلاقات ، محاولة لإبرازها على صورة « موضوع جمالى » له كيانه الخاص . وكأن برجسون قد فطن إلى أن موضوع الفن لا يمكن أن يكون هو تلك الواقعة الحسية الماثلة فى مجال إدراكه بكل ما فيها من تفاصيل ، بل هو تلك العلاقات الخاصة التى يقوم الفنان نفسه بانتزاعها من « الموضوع » عن طريق عملية « التجريد الموجه » Abstraction orientée^(٢) .

ويمضى برجسون فى شرح عملية الإنتاج الفنى فيقول : « إن فى وسع الرسام الأجنبى — بلا شك — أن يضع تحت سائر الرسوم التخطيطية التى رسمها لباريس — على سبيل التذكار — كلمة « باريس » . ولما كان هذا الفنان قد رأى باريس بالفعل ، فإنه ان يجد أدنى صعوبة فى أن يستعين بحدسه الأصيل للسكل ، من أجل تحديد موقع رسومه التخطيطية داخل هذا السكل ، وربطها بعضها ببعض الآخر . وأما العملية العكسية فإنها أمر لا سبيل إلى تحقيقه على الإطلاق : إذ إنه من المستحيل علينا — حتى ولو كان لدينا عدد لا نهاية له من الرسوم التخطيطية الدقيقة لمدينة باريس — بل حتى ولو التجأنا إلى كلمة « باريس » من أجل ربط تلك الرسوم بعضها ببعض الآخر — ؛ نقول : إنه من المستحيل علينا أن نرقى إلى « حدس » لم تمنح لنا الفرصة للحصول عليه ، وبالتالي فإنه هيات لنا أن نحس إحساساً حقيقياً بمدينة باريس ، مادامنا لم نرها من قبل . والسبب فى ذلك أننا هنا لسنا بإزاء « أجزاء » قد اقتطعت

(1) Bergson " La Pensée et le Mouvant " , p. 191

(2) R Bayer : " Essai sur la Méthode en Esthétique " , 1953, pp. 32 — 33

من «الكل» ، بل نحن يازاء «ملاحظات» قد سجلت حول المجموع (l'ensemble) ^(١) . ولئن كان برجسون — في الأصل — قد قصد من وراء هذا النص إلى نقد النزعة «النظرية» في علم النفس (وهي تلك النزعة التي ترد الشخصية الإنسانية إلى مجموعة من العناصر أو الحالات النفسية) ، إلا أن المثل الذي ساقه يوضح لنا طبيعة النشاط الفنى بوصفه «تحليلاً» يستند إلى «حدس» أو «عيان» أصلي .

ولو شئنا الآن أن نلخص نظرية برجسون في الفن ، لكان في وسعنا أن نقول إنها نظرية فلسفية تقوم على «واقعية ميتافيزيقية» ، وتستند إلى عيان حدسى يرى في الواقع نفسه «ديناميكية» حية أصيلة متجددة على الدوام . وحين يقول برجسون عن العالم «إنه عمل فنى أغنى وأخصب من أى عمل فنى آخر» لأنه لا وجه للمقارنة بينه وبين إنتاج أى فنان مهما كان من عظمته ، فإنه يعنى بذلك أن للواقع سمات البصرية (بما يميزها من أصالة وجدة وقدرة إبداعية) ، وأن الفن نفسه إنما يصدر عن هذا الواقع الخصب المبدع . ولكن الفن ليس مجرد إدراك حدسى للواقع ، بل هو برى أولاً وبالذات إلى معرفة أعمق بالواقع . وليست المشكلة الجمالية سوى مجرد تساؤل عن السبيل إلى بلوغ هذا الضرب الأسمى من المعرفة . والظاهر أن العيان الجمالى — عند برجسون — إنما يعنى الشعور بتوافق جديد مع الأشياء ، والإحساس بضرب من الوثام بين الفكر والوجود ، بشرط أن نعرف كيف نتجاوز مستوى الفعل ، أو كيف نتجرد من مطالب الحياة العملية . وحين تعود النفس إلى حالتها الأولى من «الزاهرة» و«السخاء» ، فهناك يكون في وسع الإنسان أن يكشف عما في الأشياء من جوانب تخفى في العاد على الغريزة وحدها ، وتظل محجوبة عن اهتمامات الطبيعة الحسية . ومثل هذا «النقاء» في الإدراك الحسى لا بد من أن يؤدي إلى «الانشقاق على مواضع الحياة النفعية» بحيث يكون في وسع النفس المتحررة من ضرورات الفعل أن تبلغ مستوى «اللامادية» في الحياة ،

(1) Ibid , p. 192.

وهو ما اصطلاحنا في العادة على تسميته باسم « المثالية » . ولهذا يقرر برجسون « أن في وسعنا أن نقول — دون أى تلاعب لفظي بمعاني الكلمات — إن الواقعية لتتحقق في العمل الفني حينما تكون المثالية قد تحققت في النفس ، وإن المرء لا يعاود الاتصال بالواقع ، اللهم إلا حين يكون قد ارتقى إلى مستوى المثل الأعلى ، (أو إلى مستوى الفكر الحدسي الذي يتصور هذا المثل الأعلى) .

وهكذا نرى أن التأمل الجمالي — عند برجسون — لا يقودنا إلى شيء آخر سوى « الوجود » ، نفسه ، وإن كان من شأنه أن يجعلنا نرى الأشياء في صميم عموميتها ، فندرك بذلك ماهيتها . ولهذا فإن برجسون لا يرى مانعاً من القول مع سيياي Sôaillies بأب « الجمال إنما هو العام في الخاص (أو الفردي) Le beau est le général dans l'individuel . والفن — بهذا المعنى — إنما هو أيضاً ضرب من ضروب الاستحواذ على الواقع أو على العالم . وهنا تتلاقى فلسفة برجسون الجمالية مع النزعة الرمزية Symbolisme في الفن الحديث . حقا إن الجمال في رأى برجسون لا يضيف شيئا إلى وجود الموضوع نفسه ، ولكن من شأنه أن يتجلى حينما ينجح الفكر البشري في الاستحواذ على ذلك الوجود ، محققا ضربا من التوافق بينه وبين الموضوع . ولعل هذا ما عناه برجسون حينما كتب يقول : « إن الشيء لا يكون عامراً بالإيحاء لأنه يتصف بالجمال ، بل هو يتصف بالجمال لأنه عامر بالإيحاء » . ولا شك أن هذه النزعة الواقعية الميتافيزيقية هي التي أملت على برجسون إلحاق الفن بالفلسفة على أساس أن الفن عيان مباشر يكشف لنا عن الواقع ، متخطيا ضرورات الفعل التي تحد في العادة من رقيبتنا للوجود ، وكأنما هو حركة تنقلنا من « الرمز » إلى « الحقيقة » ^(١) .

(١) A. Forest : " L' Existence selon Bergson " , article in : " Archives de Philosophie " , Vol. XVII, Bergson et Bergsonisme, 1947, pp. 88 — 89.

يبد أننا لو أنعمنا النظر إلى تفسير برجسون للفن ، لوجدنا أنه يقصر مهمة الفنان على الإدراك والعيان والحدس ، وكأن ليس من واجب الفنان أن ينتقل من دور التطلع والتأمل والمشاهدة ، إلى دور الصنعة والأداء والتحقيق . وحين يقرر برجسون أن عين الفنان تملك حادما جماليا تستطيع معه ان تحقق ضربا من الاتحاد مع موضوعها ، فإنه في الحقيقة إنما ينسب إلى الفنان مقدرة صوفية لا تعينا كثيرا على فهم جوهر عملية « الإبداع الفني » . وحسبنا أن نعود إلى تاريخ الفن لكي نتحقق من أننا قلنا نعر على تطابق حقيقي بين الفنان وموضوعه ، بل نحن نجد أنفسنا دائما يزاء فنانين « بدعيين يضطرون مع المادة ، ويهتمون بمشكلة الأداء ، ويفهمون أن العمل الفني هو صناعة وخلق ، لا مجرد تأمل وإدراك محض . وهذا ما عبرنا نحن عنه في موضع آخر حينما قلنا : « . . إن كل استطبيقا حدسية تربط بين الفن والحياة ، بدعوى أن لدى الفنان ملكة حدسية تمكنه من أن يرى الواقع عن طريق ضرب من المشاركة أو التعاطف أو الاتحاد ، إنما هي في الحقيقة استطبيقا صوفية قد لا نقيدنا كثيرا في فهم العلاقة بين الفنان وعمله الفني » . ^(١) فليس الفن — كما توهم برجسون — مجرد عيان خالص أو تمثل محض ، بل هو أيضا عمل وصناعة fabrication .

وأما القول بأن الفن إدراك عميق للواقع ، أو عين ميتافيزيقية تنفذ إلى أغوار الحياة ، فإن أقل ما يمكن أن يقال في الرد عليه ان الفنان يقدم لنا دائما « مظاهر خالصة » apparences pures ، فهو لا يعكس لنا صورة طبق الأصل من الواقع ، بل هو يضح تحت أنظارنا مجموعة من الاحتمال المبتكرة التي لا تخلو من خروج عن الواقع ، وتحويل للحقيقة الخارجية ، وتعديل للعالم الموضوعي . وهذا هو السبب في أن الآثار الفنية قد ائسمت دائما بطابع أصحابها لجاءت جزئية ، ناقصة ، معبرة عن وجهاً نظر محدودة ، بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرد إدراك مباشر للواقع . ومهما كان من حرص الفنان — في

(١) ذكرنا إبراهيم : « مشكلة الفن » ، الطبعة الأولى ، ١٩٥٩ ، مكتبة مصر ،

بعض الأحيان — على استلهاهم الواقع ، فإن عمله لابد من أن يجرى شيئاً مختلفاً — ان في كثير أو قليل — عن الموضوع الخارجي الذي ندرکه بالحواس . وآية ذلك أن الفاكهة التي رسمها لنا سيزان Cézanne في طبيعته الصامتة ليست هي فاكهة الرجل الشره الأكل ، ولا هي فاكهة عالم النبات ، ولا هي فاكهة البستاني ، فضلاً عن أنها ليست فاكهة الإدراك الحسي المحض (الذي يتحدث عنه برجسون) ، بل هي « شيء ذهني » *cosa mentale* نقله الفنان إلى عالمه الجمالي الخاص ، عن طريق بعض الخطوط والألوان والأشكال ، تخلق منه « موضوعاً جمالياً عامراً بالتعبير ، دون أن تكون له مع ذلك « واقعية ، الشيء الحسي الملموس . وإذا كان قد وقع في ظن برجسون أن الفن يزج النقاب عن الأشياء ويضعنا وجهاً لوجه أمام الحقيقة ، دون أدنى رمز أو واسطة أو حجاب ، فإن الأدنى إلى الصواب — في رأينا — أن يقال إن للفن طابعا رمزيا يجعله يستعين دائماً باللغة أو بالصور أو ببعض الحيل التنكيسكية ، من أجل التعبير عن شئ الحقائق التي يريد توصيلها إلينا .. ولعل هذا مادحا بعالم الجمال الفرنسي بآيبر إلى القول بأن « نقاب الألفاظ الذي يتحدث عنه برجسون إنما هو في الواقع ما يكون كل طبيعة الفن . . . ولهذا فإن الفن يضع كل جماله في نسبيج لغته الخاصة » ^(١) .

إن برجسون محق بلا شك حينما يقول عن الفنان إنه « ذلك الإنسان الذي يرى ، فلا يملك سوى أن يفتح عيون الآخرين ، لكي يجعلهم يرون ما هم في العادة غافلون عنه » ولكن من المؤكد أن ما يكشف لنا عنه الفنان إنما هو « الظاهر » *Schein* — *apparence* — لا « الواقع » . والحق أننا حينما نتأمل بعض اللوحات ، أو حينما نستمع إلى بعض الألحان ، فإننا لا نتفد إلى أغوار الواقع ، ولا نزج النقاب عن الحقيقة ، بل نحن نسير وراء الفنان ، لكي نتفد معه إلى عالمه الجمالي الخاص ، بما فيه من مظاهر وأخيلة وقيم وكيفيات ... الخ .

(1) R. Bayer : "L'esthétique de Henri Bergson" in : "Essais sur la Méthode en Esthétique" Flammarion, 1958, p. 24.

ولعل هذا ما حدا ببعض علماء الجمال إلى القول بأن مهمة الفنان هي أن ينكر الواقع — بوجه ما من الوجوه — لكي يعيد تركيبه لحسابه الخاص ! وهذا هو السر في أن « الأسطورة » قد لعبت دائماً دوراً هاماً في معظم الفنون . فليس الفن — كما ظن برجسون — اتصالاً مباشراً بالأشياء ، وكان الفنان مجرد نفسية سلبية لا تكاد تكف عن الاهتزاز على إيقاع الطبيعة ، بل إن الفن في الحقيقة هو أولاً وبالذات حيلة يصطنعها « الإنسان الصانع » *homo faber* لخلق عالم جمالي بحجيء على صورته ومثاله . ومعنى هذا — بعبارة أخرى — أن الفن « دياكتيك حسي » يقوم على الذكاء والمهارة ، أو على العقل والصنعة في آن واحد^(١) . وقد جانب برجسون الصواب حينما اقتصر على وصف ما تنطوى عليه الخبرة الفنية من تأمل وعيان واستبصار ، دون الاهتمام بالبحث فيما تنطوى عليه هذه الخبرة من جهد وتنظيم وصياغة . وهكذا بقي الفن عنده أشبه ما يكون بمندريل القديسة فيرونিকা *Véronique* (التي قبل أنها مسحت وجه المسيح بمنديلها ، فالتطعت على القماش الأبيض ملامح وجه المسيح) ، وكان العمل الفني مجرد نتيجة طبيعية تتولد عن ملازمة الواقع^(٢) .

يبد أن الموضوع الجمال ليس هو الموضوع الواقعي المائل في الطبيعة ، كما أنه ليس مجرد شيء يدركه « الإدراك الحسي » ، وإنما هو ذلك الموضوع الخاص الذي ينتزعه « التجريد الكيفي » *abstraction qualitative* من الواقع ، لكي يخلق منه « عملاً فنياً » . والحق أن الفنان لا يعرف « الأشياء » بل هو يعرف « العلاقات » *rappports* ، بحيث أن « الشيء » نفسه يبدو في نظر « المصور » (مثلاً) مجرد ذريعة أو مناسبة للتصوير . وحينما ينظر المصور إلى أي شيء من الأشياء ، فإنه لا يرى فيه حقيقة جاهزة لا ينقصها سوى التسجيل ، بل هو يرى فيه موضوعاً للبحث *enquête* ، فلا يلبث أن يخضعه لديالكتيكة الخاص (الذي يقوم على دراسة أوجه الشبه وأوجه الخلاف ،

وتحديد مظاهر التوافق ومظاهر التنافر ... الخ). وتبعاً لذلك فإن الموضوع الجمالى — فى نظر الفنان — يختلف اختلافاً كبيراً عن «الموضوع الحسى» العادى ؛ لأنه موضوع خاص عملت يد الفنان على صياغته ، خلقت منه «واقعة كيفية» تحمل شحنات وجدانية خاصة ، وتنطوى على تعبير فنى معين . ولا شك أن برجسون حينها جعل من الفن إدراكاً لموضوعات ، لا خلقاً لعلاقات ، قد أغفل جانباً هاماً من جوانب النشاط الفنى ، ألا وهو جانب «الصياغة» ، و«الصنعة» ، و«التكنيك» . وكل فن من الفنون إنما يحصر نفسه فى دائرة معينة من «العلاقات» ، فهو يقدم لنا عالماً محدداً جردته الصنعة من صميم الواقع ، وعملت على تثبيته فى دائرة خاصة من القيم . وهذا هو السبب فى أن الفن لا يعرف «المطلق» ، بل هو يحيا دائماً فى عالم «نسبى» دعامته «التجريد الكيفى» ، وقوامه «التعبير الرمزى» ، ورائده باستمرار خلق عالم بشرى من العلاقات^(١) .

وتممة لما أخذ أخرى عديدة يمكن أن توجه إلى نظرية برجسون فى الفن ، وفى مقدمتها مزجه للفن بالفلسفة ، وخلطه بين الإدراك الجمالى والحس الفلسفى . وكما حاول هيجل من قبل أن يضع الفن جنباً إلى جنب مع كل من الدين والفلسفة ، بوصفه نشاطاً روحياً يعبر عن «الروح المطلق» ، نجد برجسون أيضاً يجعل من التأمل الجمالى صورة أخرى من صور «التجريدية الميتافيزيقية» *L'empirisme métaphysique* ، وكأن الإدراك الجمالى إنما هو مجرد أداة من أدوات إدراك الواقع أو معرفة المطلق . وحين يتحدث برجسون عن مذهب الفيلسوف الفرنسى رافيسون : *Ravasson* قائلاً : «إن الفن عنده ميتافيزيقية تشبيهية ، والميتافيزيقا تأمل فى الفن ، بحيث إن حدساً (أو عياناً) واحداً بعينه — مستخدماً على وجهين مختلفين — هو الذى يخلق فى نظره الفيلسوف العميق والفنان العظيم»^(٢) ، فإنه فى الحقيقة إنما يصف

(1) R. Bayer : article cité in (Essais sur la Méthode en Esthétique), 1953, pp. 34 - 37.

(2) H. Bergson : (La Pensée et le Mouvant), 1946, 28^e éd , d. 266

فلسفته هو أكثر مما يصف فلسفة رافيسون . وقد سبق لنا أن رأينا كيف جعل برجسون من عين الفنان « عينا ميتافيزيقية » تتحول عن الانشغال بضرورات الحياة العملية ، من أجل النفاذ إلى باطن الواقع ، والالتقاء إلى الحقيقة الكامنة فيما وراء نقاب الإدراك الحسى العادى . وهكذا قدم لنا برجسون نظرية جمالية سلبية تقوم على الحدس المحض أو العيان الخالص ، وكان لسان حاله يقول : « تأمل ، ولا تفتح فمك ! » وفات برجسون أن لدى الفنان — إلى جانب « العين » التى ترى — « بدا » تريد أن تتحرك ، وأن الفن — بالتالى — ليس إدراكاً لحسب ، وإنما هو أيضاً « فعل » . والحق أننا قد نستطيع أن نتصور « علم لاهوت » سلبى ، ولكننا لن نستطيع أن نتصور « علم جمال » سلبى : لأنه لا يمكن أن تكون هناك « نرفانا » Nirvana فى دنيا الفن ! وما دام « الجمال » ابتكاراً (Invention) لا مجرد اكتشاف (أو إعادة اكتشاف) Redécouverte ، فستظل مهمة الفنان هى تحويل العالم لا مجرد الكشف عنه . وحسبنا أن نأتى بالفن عن الميتافيزيقا لكن نتحقق من أن العبقرية الفنية هى جهد إبداعي يعتمد على اليد ، ويركن إلى الأدوات ، ويستعين بالمهارات العملية ، وبصطنع الكثير من الحيل التكنيكية ، ويسعى جاهداً فى سبيل العمل على تحقيق عيانه الباطنى على صورة « أثر عيى » . فالفنان هو أولاً وبالذات إنسان واقفى يحيا دائماً فى صراع مع المادة ، والفن إنما هو فى جوهره إرادة حياة وصنعة أو « تكنيك »^(١) .

وأخيراً قد يكون فى وسعنا أن نشير إلى مأخذ آخر أخذه الكثيرون على برجسون ، ألا وهو تفسيره للفن بالرجوع إلى فكرة « الحدس » وحدها ، دون أدنى اهتمام من جانبه بالرجوع إلى التاريخ الاجتماعى للفن ، أو الإشارة إلى صلة الفنان بالتراث الفنى . وأصحاب هذا الرأى يعبون على برجسون أنه قد صور لنا الفنان بصورة « ظاهرة شاذة لا صلة لها بالعالم الذى نعيش فيه » ، وكان الفنان إنسان معزول تقتصر كل مهمته على تحقيق ضرب من التطابق بينه

(1) R. Bayer : « L' Esthétique de Bergson », ouvr. cité. pp. 102-104

وبين موضوعه ، دون أن تكون له أدنى صلة بواقعه الاجتماعي . ولا غرو فإن برجسون لم ير في الفن سوى إدراك فردى أو حدس خاص ، فلم يكن في وسعه أن يربط الخبرة الفنية بما عداها من خبرات بشرية أخرى ، بل هو قد اقتصر على تفسيرها ببعض المبادئ الميتافيزيقية الخالصة ، كبدا الحس ، وفكرة الانفصال أو التجرد عن الحياة ، وظاهرة «الانفعال» العميق . . الخ^(١) . ولعل هذا ما حدا بمفكر آخر مثل كروتشه Croce إلى ربط حدس الفنان بحدس الرجل العادي ، من أجل تلافي ذلك الخطأ الذي وقع فيه برجسون حينما جعل للفن وظيفة نوعية فريدة في بابها ، وكأن لل نشاط الفني دائرة أرسقراطية هيئات لاى فرد عادى أن يتغذ إليها . وسرى فيما بعد كيف أن كروتشه — على العكس من برجسون — سوف يذهب إلى أن عيان الفنان وعيان الرجل العادي ، إنما يختلفان كما لا كيفاً . ولولا ذلك ، لما كان في وسعنا أن نتجاوب مع الفنانين ، ولما كان في الإمكان تحقق أى ضرب من الاتحاد بين خيالنا وخيالهم . وهذا ما سيبر عنه كروتشه بقوله : «إن الناس ليقولون إن الشاعر يولد شاعراً ، وأنا أقول إن كل إنسان يولد شاعراً ، وكل ما هنالك أن بعضنا شعراء صغار ، وبعضنا الآخر شعراء عظام . وليست العبقريّة شيئاً يهبط من السماء ، وإنما هي البشرية نفسها»^(٢) .

ومهما يكن من شيء ، فقد قدم لنا برجسون نظرية جمالية طريفة توحد بين الفن والإدراك الحسى المباشر ، وتعد الفنان إنساناً غير عادى قد نسيت الطبيعة أن تربط عيانه بالإدراك العادى المنصرف إلى شئون الحياة وضرورات العمل . وقد لاحظنا أكثر من مرة كيف أراد برجسون للفن أن يكون بمثابة عين ميتافيزيقية تكشف لنا من الكيفيات والفوارق الدقيقة ما نحن في العادة غافلون عنه . ولكن على الرغم من أن برجسون قد أكد أن الفن يوسع من

(١) د . مصطفى يوسف : « الأسس النفسية للإبداع الفني » ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ،

١٩٥٩ ، ص ٢٠٦ .

(2) Croce : « Esthétique, comme science de l'expression et linguistique générale » trad. franç. par Bigot, Paris, 1904, pp 15-16.

إدراكنا الحسى، إلا أنه قد حرص على القول بأن هذا التوسيع (أو الامتداد) إنما يتحقق على السطح، لا في الأعماق. وآية ذلك أنه يقتصر على إثراء حاضرتنا، ولكنه لا يسمح لنا بتجاوز هذا الحاضر^(١). وأما بالنسبة إلى الفيلسوف، فإن الحاضر — على العكس من ذلك — لا يظل منعزلاً عن الماضى، بل يجرفه معه فى تياره، وبالتالي فإن الأشياء تكتسب فى نظر الفيلسوف عمقاً: إذ يرى ما بينها من علاقات حية، وصيرورة مستمرة، وديمومة متصلة... إلخ. ولهذا فإن برجسون يعود فيأخذ على الفنانين أن عيانهم الجمالى كثيراً ما يقف عاجزاً عن تكوين صورة عضوية منظمة للديمومة. وهكذا ينتهى برجسون إلى القول بأن عين الفنان سطحية، فى حين أن عين الفيلسوف نافذة متعمقة! ومن هنا فإن برجسون قد وجد نفسه عاجزاً عن كتابة مؤلف مستقل فى «علم الجمال»، ما دام قد جعل من الفن مجرد درجة دنيا من درجات التأمل النظرى أو العيان الفلسفى...

وإذا كان لنا — فى غائمة اللطاف — أن نحكم على نظرية برجسون فى الفن، فربما كان فى وسعنا أن نقول إنها تمثل مجرد «مقدمة، أو «مدخل» لواقعيته الميتافيزيقية، إذ يبدو فيها الخدس الجمالى مجرد صورة بدائية (أو أولية) من صور الخدس الفلسفى. وقد استطاع برجسون فى هذه النظرية أن يتجاوز النزعة الأفلاطونية فى الفن، إذ لم يجعل من الأشكال الفنية مجرد تجسيم لبعض «المثل»، أو «الصور» الأزلية، كما نجح أيضاً فى تجاوز النزعة الهيكلية: إذ لم يجعل من الفن مجرد مظهر حسى للفكرة أو «الحقيقة الروحية». ويبقى بعد ذلك أن برجسون قد صور لنا «الفن» بصورة تتفق مع النزعات الانطباعية Impressionisme التى كانت برادرها قد بدأت تظهر فى أفق العالم الفنى، إن لم نقل بأن كل دراسة برجسون للفن قد ظلت حتى النهاية دراسة «انطباعية» تأثرت بمنهج «الاستبطان» الذى اصطنعه الفيلسوف فى وصف الخبرة الفنية، والإبداع الفنى، والانفعال... إلخ.

الفن حدس و تعبیر

« کروشه »

الفصل الثاني

فلسفة الفن عند كروتشه

إذا كان هنري برجسون لم يصدر كتاباً قائماً بذاته في « علم الجمال »، أو في « فلسفة الفن »؛ فإن لبندتو كروتشه (١٨٦٦ — ١٩٥٢) كتابين هامين في هذا الموضوع، ألا وهما: « الاستطيقا بوصفها علم التعبير أو علم المعاني العام » (سنة ١٩٠٢)، و « المجمل في علم الجمال » (سنة ١٩١١) . والواقع أن الدراسة الجمالية ليست دخيلة على فلسفة كروتشه، بل هي جزء لا يتجزأ من مذهبه الفلسفي العام الذي أطلق عليه اسم « فلسفة الروح ». وللنشاط الروحي — في رأى كروتشه — صورتان : صورة العلم، وصورة العمل . وكلية « العلم » عنده إنما تشير إلى المعرفة البشرية بوجه عام، ولكن هذه المعرفة إما أن تكون حدسية : intuitive أو منطقية : logique : معرفة عن طريق الخيال أو معرفة عن طريق الذهن، معرفة بالفردى أو معرفة بالكلية : معرفة بالأشياء أو معرفة بالعلاقات، وبالإيجاز : معرفة مولدة للصور images ، أو معرفة مولدة للمفاهيم concepts ^(١) . وأما « العمل » فإنه ينقسم — بدوره — إلى صورتين : نشاط اقتصادي يهدف إلى غايات فردية ، ونشاط أخلاقي يهدف إلى غايات كلية . وتبعاً لذلك فإن للنشاط الروحي (في رأى كروتشه) نظرياً كان أم عملياً، مراتب أربع ترتبط فيما بينها ارتباطاً وثيقاً، وتلك هي : الجمال والحق والمنفعة والخير، ويمثلها على التوالي : علم الجمال، وعلم المنطق، والاقتصاد، والأخلاق . وكروتشه يلحق الدين بالفلسفة لأنه ينشد المطلق، فهو فلسفة لم تصل بعد إلى درجة التصريح أو الاكتمال . وأما علم الجمال فهو في رأيه علم وصفي

(1) Croce : (Esthétique comme Science de l' Expression et Linguistique Générale.), Paris, Giard & Brière, 1904, trad Bigot, p. 1.

(لا معيارى) ، لأنه يمدنا بتحليل سيكولوجى للوظيفة الأولى من وظائف الروح البشرى ، ألا وهى وظيفة الحس أو العيان أو الإدراك العيى in concreto ولهذا يعرف كروتشه علم الجمال فيقول إنه « علم التعبير » (١) .

ويفتح كروتشه كتابه المسمى باسم « المجمال فى علم الجمال » بالتساؤل عن ماهية الفن ، لى لا يلبث أن يجيب على هذا التساؤل بقوله : « إن الفن عيان vision أو حدس intuition » . ولحق أن ما يقدمه لنا الفنان إنما هو صورة image أو شكل وهمى fantôme ، ومن هنا فإن كل من يتذوق الفن إنما يدير بصره نحو تلك الجهة التى يدله عليها الفنان ، لى ينظر من النافذة التى أعدها له الفنان ، محاولاً أن بعيد تكوين تلك الصورة فى نفسه . ولا يرى كروتشه مانعاً من أن يضع جنباً إلى جنب كلماته « العيان » و « الحدس » ، و « التأمل » ، و « التخيل » ، و « التوهم » ، و « التمثيل » ، الخ . باعتبارها جميعاً مترادفات تتردد باستمرار على ألسنة الناس عند حديثهم عن الفن ، ترقى بفكرهم جميعاً نحو مفهوم واحد بعينه ، أو نحو مجال مشترك من المفاهيم ، مما يقطع بوجود ضرب من الاتفاق العام بين الناس - ول فهمهم لماهية الفن (٢) .

وما دنا - فيما يقول كروتشه - قد عرفنا الفن بقولنا إنه « عيان » أو « حدس » ، فقد لازم عن ذلك : أولاً : ألا يكون الفن ظاهرة فيزيائية أو واقعة طبيعية Fait physique . ومعنى هذا أن الفن لا يمكن أن يوضع على قدم المساواة مع الظواهر الطبيعية (كالضوء أو الصوت أو الكهرباء أو الحرارة أو ما إلى ذلك) ، كما أنه لا يمكن أن يرد إلى مجموعة من الأشكال الرياضية أو الهندسية (كالمثلثات أو المربعات أو المكعبات أو ما إلى ذلك) . وكروتشه هنا ينقد سائر النزعات التجريبية فى علم الجمال ، لأنه لا يرى فى الظاهرة الفنية واقعة تقبل القياس ، أو جسماً مادياً يقبل التجربة ، بل هو

(1) Ibid., p. 137.

(2) Croce : (Bréviaire d'Esthétique), Payot, 1923, p. 9.

يرى فيها حقيقة روحية لا سبيل إلى قياسها أو تجزئتها . وليس أبعد عن
الصواب — في رأى كروتشه — من تلك المحاولات التي قام بها فنسـ Fechner
وأتباعه من أجل إرجاع الظاهرة الجمالية إلى المستوى الفيزيائي الصرف ،
وكان في الإمكان رد « الجبل » إلى مجموعة من الأشكال الطبيعية الأولية .
وكروتشه لا ينكر أنه قد يكون من الممكن تقسيم الشكل المادى الذى يتجلى
على نحوه « العمل الفنى » إلى عناصر فيزيائية صغيرة ، بحيث نرد اللوحة
(مثلاً) إلى سطح مادى منطى بالألوان والخطوط ، لكنى لا نلبث أن نحلل
الألوان إلى مجموعات مختلفة من العناصر اللونية ، والخطوط إلى مجموعات مختلفة
من العناصر الخطية ، وهلم جرا . ولكننا عندئذ لن نصل إلى أجراء يمكن أن
نعدها بمثابة « وقائع جمالية » ، وإنما سنصل إلى وقائع فيزيائية أقل صغراً ،
أو إلى خواهر مادية انقطعت اقتطاعاً بطريقة تمسفية صرقة . ولو جاز لنا أن
نجزى الواقعة الجمالية على هذا النحو ، لكان من واجبنا أن نعد « الذرات »
بمثابة الأشكال البدائية الحقيقية للظاهرة الجمالية ! وأما القوانين التى زعم أصحاب
المدرسة الفيزيائية أنهم قد استطاعوا التوصل إليها فى مضمار الدراسة التجريبية
الأذواق فهى فى نظر كروتشه تعميمات سريعة لا تصدق بحال على « الظاهرة
الجمالية » نفسها ، لسبب بسيط جداً ، ألا وهو أنه ليس للواقعة الجمالية أى
وجود مادى^(١) . ولو قدر لآى فنان أن يطبق على إنتاجه الفنى أمثال هذه
القوانين ، لكانت أعمال هذا الفنان مدعاة للسخرية حقاً ... ومتى كانت للجمال
قوانين طبيعية حتى يحثنها الفنان فى نشاطه الفنى ؟ ألسنا نلاحظ أننا فى كل مرة
نحاول أن نجعل من الظاهرة الجمالية مجرد واقعة طبيعية ، لا نلبث أن نجد أنفسنا
قد انتقلنا (دون أن نشعر) من مجال التأثير الفنى إلى مجال آخر لا صلة له على
الإطلاق بالجمال ؟ ... إنما نستطيع — بلا شك — أن نفضل التأثير الفنى الذى
تحدثه فينا قصيدة ما من القصائد ، لكنى نسترسل فى عملية عد الكلمات التى

(1) Croce : (Esthétique, comme Science de l' Expression),
p. 105.

تألف منها أبيات هذه القصيدة ، وتقسيم هذه الكلمات إلى مقاطع وحروف ، ولكن من المؤكد أننا عندئذ نضرب صفحاً عن « العمل الفني » نفسه ، لكي نعد إلى دراسة ظاهرة مادية لا شأن لها على الإطلاق بالموضوع الجمالي من حيث هو حقيقة روحية تنفعل بها نفوسنا^(١) .

ونحن حين عرفنا الفن بأنه حدس ، فقد أنكرنا ثانياً أن يكون الفن فعلاً نفعياً ، يقصد من ورائه الإنسان إلى تحصيل لذة أو اجتناب ألم . والواقع أن كروتشه حين يجعل من الفن ضرباً من العيان ، فإنه يخلع عليه طابعاً نظرياً ، بوصفه « تأملاً » أو « معرفة حدسية » ، وبالتالي فإنه يأتى أن يهبط بالفن إلى مستوى الأفعال النفعية التى تدخل فى نطاق الاهتمامات العملية . وهنا يثور كروتشه على شتى النظريات التقليدية فى التوحيد بين « الفن » و « اللذة » (أو المنفعة) ، فيقول إنه قد يكون الشكل الذى تصوره اللوحة عزيراً علينا ، وبالتالي فإنه قد يستثير فى قلوبنا بعض الذكريات الطيبة ، ولكن اللوحة مع ذلك قد تكون (فى حد ذاتها) قبيحة من الناحية الفنية ، وليس ما يمنع — من جهة أخرى — أن تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية ، مع كونها فى الوقت نفسه مصورة لمنظر بغيض ثقيل على النفس . وكروتشه لا ينكر أن اهتماماتنا العملية — مع ما يقترن بها من لذات وآلام — قد تختلط فى بعض الأحيان باهتمامنا الجمالى ، ولكنه لا يوافق على القول بأن « اللذة » هى جوهر « الاهتمام الجمالى » . والظاهر أن أصحاب « مذهب اللذة » قد انطؤوا إلى « نوعية » المتعة الفنية ، فراحوا يقولون إن الفن صورة خاصة من صور « اللذة » ، بدليل أنه لا يحقق لنا مجرد إشباع عضوى أو لذة حسية ، بل هو يرضى لدينا بعض الحاجات العقلية والأخلاقية أيضاً . ولكن كروتشه يلاحظ مع ذلك أن هذا المذهب يفترض وجود ضرب من « التطابق » بين « الاهتمام الجمالى » و « الإحساس بالملائم » agréable فى حين أن هذا الإحساس مجرد عرض صاحب للاهتمام الجمالى . ولئن كان النشاط الفني مصحوباً بلذة ، إلا أن اللذة

(1) Croce : (Bréviaire d'Esthétique), Payot, 1923, pp. 12-13.

في الواقع ظاهرة مشتركة يتقاسمها مع النشاط الفني غيره من ضروب النشاط الروحي . وهذا هو السبب في أن كروتشه يرفض تعريف الفن بالرجوع إلى مفهوم « اللذة » أو « المتعة » أو « الإحساس بالملائم »^(١) .

وثمة إنكار ثالث ينطوى عليه تعريف كروتشه للفن بأنه حدس أو عيان ، وذلك هو إنكاره للنظرية القائلة بأن الفن « فعل أخلاقي » *acte moral* . والحق أنه لما كان الفن في نظر كروتشه معرفة حدسية ، فإنه ليس بدعاً أن نراه يستبعده من دائرة « العمل » أو الإرادة . ولهذا يقرر كروتشه أنه إذا كانت « الإرادة الخيرة » هي قوام الإنسان الفاضل ، فإنها ليست قوام الإنسان الفنان . والسبب في ذلك أن مقولة « الأخلاق » لا تنطبق أصلاً على « العمل الفني » — من حيث هو عمل فني — مادام من المستحيل الحكم على أية صورة — من حيث هي مجرد صورة — بأنها مقبولة أو مردولة أخلاقياً ، اللهم إلا أن يكون في استطاعتنا الحكم على المربع (مثلاً) بأنه أخلاقي ، وعلى المثلث بأنه « لا أخلاقي » ، ولم يوجد حتى الآن — فيما يقول كروتشه — أي قانون جنائي يحكم على صورة فنية بالسجن أو الإعدام ، كما لم يصدر أي حكم أخلاقي — من جانب أي إنسان عاقل — على صورة ما من الصور ! ولا يكتفي كروتشه بالتمييز بين النشاط الفني والنشاط العملي ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضاً أن الفن خارج تماماً عن نطاق الأخلاق . وإذا كان البعض قد ذهب إلى أن من واجب الفنانين أن يوجهوا الناس نحو الخير ، وأن يبتثوا في نفوسهم كراهية الشر ، وأن يعملوا على تقويم أخلاقهم وإصلاح عاداتهم ، وأن يسهموا في تربية الجماهير وتقويم الروح القومي أو الحربي لدى الشعب ، ونشر المثل الأعلى بين الناس ... إلخ ، فإن كروتشه يرد على هذا الزعم بقوله : « إن كل هذه أمور لا يستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك » . ولكن على الرغم من أن كروتشه يرفض أصلاً فكرة « الفن الموجه »

(1) Croce : (Bréviaire d' Esthétique), Payot, 1923, trad, franç., p. 15.

L'art dirigé ، إلا أننا نجد أنه يقرر أن الفنان — من حيث هو إنسان — ليس خارجاً عن سلطان الأخلاق ، فهو ليس في حل من أن ينضج بواجباته كإنسان ، بل إن عليه أن ينظر إلى الفن نفسه على أنه رسالة ، وبالتالي فإن عليه أن يمارسه كواجب مقدس . وقد كان من بعض أفضال المذهب الأخلاقي على الفن ، أنه فصل الفن عن اللذة ، وأحل منزلة أرفع وأسمى^(١).

وبلاحظ كروتشه أيضاً أننا إذا عرفنا الفن بأنه عيان أو حدس ، فقد أنكرنا كذلك (وهذا هو الإنكار الرابع) أن يكون الفن مجرد معرفة تصورية *Connaissance conceptuelle* . وقد سبق لنا أن رأينا كيف ميز كروتشه المعرفة الحدسية أو العيانية عن المعرفة التصورية أو العقلية ، فليس بدءاً أن نراه يضع الفن في مقابل العلم (أو الفلسفة) ، على اعتبار أن الأول منهما حدس يقدم لنا العالم أو الظاهرة ، في حين أن الثاني تصور عقلي (أو مفهوم) *concept* يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة (*le noumène*) أو الروح^(٢) ولو أننا قلنا عن المعرفة الحدسية إنها شكل بسيط أولى من أشكال المعرفة ، لكان في توسعنا أن اضع الفن في مقابل الفلسفة ، على أساس أن الأول منهما أشبه ما يكون بالحلم (لا بالنوم طبعاً) في حين أن الثاني منهما أشبه ما يكون باليقظة . والحق أننا حينما نوجد يازاء أى عمل من الأعمال الفنية ، فإنه ليس من حقنا أن نتساءل عما إذا كان الشيء الذي أراد الفنان أن يعبر عنه صادقاً أو كاذباً من الناحية الميتافيزيقية أو من الناحية التاريخية ، لأن مثل هذا التساؤل لن يكون إلا تساؤلاً عقيباً خلوأ من كل معنى ، مثله في ذلك كمثل أى حكم قد تصدره محكمة الأخلاق على مبدعات خيالية تتخلق في سماء الفن والتساؤل هنا عديم المعنى ، لأننا حين نميز الصواب من الخطأ ، فإننا نكون يازاء « واقع » تصدر عليه حكماً من الأحكام ، في حين أن « العمل الفني » بطبيعته موضوع خالص أو صورة محضة لا تخضع للحكم ،

(1) Ibid., pp. 18 — 19.

(وأنظر أيضاً الترجمة العربية للدكتور سامي الدروني ، دار الفكر العربي ، ١٩٤٧ ، ص ٣٧ — ٣٣) .

(2) Croce : " *Esthétique, comme Science de l' Expression* " , p. 32.

نظراً لأنها لا تملك أية كيفية أو أى محمول . وما دام الخيال والفكر متمايزين فسيظل « الموضوع الجمالى » صورة فردية تعبر عن حالة خاصة بالذات ، دون أن يكون فى الإمكان تحويلها إلى مفهوم كلى أو معرفة عقلية . وليس الطابع « المثالى » idéalité الذى ينسبه كروثشه إلى الفن سوى مجرد تعبير عن تميز الحدس عن التصور ، أو المعرفة الفنية عن المعرفة العقلية . وكروثشه يضيف إلى ذلك أيضاً أن الفن يتميز كذلك عن « الأسطورة » Mythe : لأن الأسطورة (بمعناها الدينى) ليست مجرد صورة من مبدعات الخيال ، بل هى واقعة دينية أو ظاهرة مقدسة . وليس ثمة موجب للخلط بين الفن والدين : فإن الدين صورة غير ناضجة أو غير مكتملة من صور الفلسفة ، وبالتالي فإنه مظهر للتكميل فى « المطلق » أو الحقيقة الأزلية الأبدية . وما ينقص الفن . لى يكون أسطورة أو ديانة ، إنما هو على وجه التحديد الفكر ، والإيمان الذى ينشأ عن الفكر . وليس هناك موضع لإيمان الفنان أو كفره بالصورة التى يخلقها ، مادام هو منها بمثابة الخالق أو المبدع . ويمضى كروثشه إلى حد أبعد من ذلك فيقول إن تصورنا للفن باعتباره عياناً أو حدساً يستلزم أيضاً استبعاد شتى التصورات الجمالية التى تجعل من الفن وسيلة لإقامة مجموعة من « الفئات » ، و « النماذج » و « الأجاس » و « الأنواع » ، وكأن الفن أدخل فى باب المعرفة الوضعية والرياضية منه فى باب المعرفة الحدسية . وهنا يشور كروثشه على شتى المحاولات التى قام بها بعض العلماء الطبيعيين والرياضيين من أجل إدخال الظاهرة الجمالية فى مجال التصورات العامة والتجريدات المحضة ، لى يقرر أن « نفور الفن من العلوم الوضعية والرياضيات أشد من نفوره من الفلسفة والدين والتاريخ »^(١) وحجة كروثشه هنا أن الروح الرياضية والروح العلمية هما أعدى أعداء الروح الشعرية : فإن التصنيف والشعر كالماء والنار أو كالأرض والسماء ، وليس أقلل للشعر من جفاف العلم وصرامة النزعة العقلية ١

(1) Croce : " Bréviaire d'Esthétique ", pp. 22—23.

يد أن كروتشه يأبى أن يلحق الفن بالعاطفة أو الوجدان، فإن الفن عنده — كما سبق لنا القول — معرفة نظرية، وإن كانت هذه المعرفة حدسية أو عيانية، بمعنى أنها لا تستند مطلقاً إلى التصورات العقلية أو المفاهيم المنطقية. وحين يقرر كروتشه أن الفن معرفة حدسية، أو تعبيرية، فإنه يعني بذلك أن الظاهرة الجمالية ليست مجرد واقعة نفسية أو ظاهرة وجدانية، بل هي أولاً وبالذات «صورة» أو «شكل» ^(١) forme وقد وقع في ظن بعض الباحثين أن كروتشه قد أغفل الجانب العاطفي تماماً في تصويره للنشاط الفني، فلم يكن بد للفيلسوف من أن يعاود النظر إلى مشكلة الصلة بين العيان أو الحدس من جهة، والوجدان أو العاطفة من جهة أخرى، لكي يبين لنا أن العاطفة هي التي تخلع على الحدس تماسكه ووحدته، وأن الحدس لا يكون حدساً حقاً إلا لأنه يمثل عاطفة. فالحدس لا ينبثق إلا من أعماق الوجدان، والعاطفة — لا الفكرة — هي التي تضفي على الفن مافي الرمز symbole من خفة هوائية (على حد تعبير كروتشه نفسه). ولهذا ينسب كروتشه إلى الفن طابعاً غنائياً lyrisme، معنياً في الوقت نفسه أن الفن ملحمة العاطفة ودرامتها. ولم تكن الأعمال الفنية العظمى — في رأي كروتشه — أعمالاً كلاسيكية أو رومانتيكية، بل كانت أولاً وبالذات آثاراً حدسية (أو تمثيلية) Représentatives من جهة، وعاطفية (أو وجدانية) passionnelles من جهة أخرى. ومعنى هذا أنه لا محل لفصل الحدس عن العاطفة، مادامت العاطفة القوية لا بد من أن تصنع لنفسها تصوراتاً راقية. وإذا كان البعض قد ذهب إلى «أن كل الفنون تسعى جاهدة في سبيل بلوغ مستوى الموسيقى»، فإن كروتشه يقرر أن الأدنى إلى الصواب أن يقال: «إن الفنون جميعاً هي ضروب من الموسيقى»، على شرط أن نرقى إلى المنشأ العاطفي للصور الفنية في مختلف الفنون، مستبعدة من بينها تلك الأشكال التي بنيت بناءً آلياً صرفاً، أو التي ترسفت في أنقال الواقعية الفظة الغليظة. وكروتشه لا يرى مانعاً أيضاً من أن يقول مع أحد فلاسفة

(1) Croce : " Esthétique, comme Science de l' expression ", p. 18.

الجمال « إن كل منظر إنما هو حالة نفسية » ولكن لا لأن المنظر منظر (أو واقعة طبيعية) ، بل لأنه داخل في باب الفن (بمعنى أنه ظاهرة روحية). وجملة القول إن الفن في نظر كروتشه حدس غنائى *lyrique* يجمع بين العيان والعاطفة ، أو بين المعرفة التمثيلية والنبرة الوجدانية .^(١)

وهنا تثار مشكلة الصلة بين الشكل والمضمون ، أو الصورة والمادة ، فيقرر البعض أنه ليس للمضمون من أهمية كبرى في الفن ، على اعتبار أن المهم في العمل الفني إنما هو تلك الصور الجميلة التي يبدعها خيال الفنان ، بينما يذهب آخرون إلى أن الفن في جوهره مضمون صرف ، وإن اختلفوا في تحديد صبغة هذا المضمون أو طبيعة ذلك الموضوع الذي يمكن أن يعبر عنه . وكروتشه يرفض هذين الموقفين ، كما يرفض كل محاولة للزج بينهما على أساس أن الصورة تنضاف إلى المادة ، وكأن الفن تأثيرات حسية تعقبها تعبيرات خارجية . والحق أن « النشاط التعبيري — فيما يقول كروتشه — لا ينضاف إلى واقعة التأثيرات الحسية ، وإنما تصاغ هذه التأثيرات وتشكل بفعل النشاط التعبيري^(٢) » . فالفن في نظر فليسوفنا « تركيب جمالى أولى (أو قبل) » ، *a priori* ، بمعنى أنه « مؤلف » من العاطفة والصورة على شكل حدس أو عيان . ويستعير كروتشه عبارة مشهورة من عبارات كانت Kant فيقول : « إن العاطفة بدون الصورة عمية ، والصورة بدون العاطفة جوفاء »^(٣) . والحق أن الروح الفنية لا ترى الصورة على حدة ، ولا تستشعر العاطفة على حدة ، بل هي تخرج الاثنين في وحدة فنية متسقة هي ما نسميه باسم « العمل الفني » . وهنا يستوى أن يقال إن الفن مضمون ، أو إن الفن صورة ، مادام « العمل الفني » إنما يعنى أن المضمون قد اتخذ صورة ، وأن الصورة قد امتلأت بالمضمون . ومعنى هذا أنه لا بد للعاطفة — في العمل الفني — من أن تتخذ

(1) " Bréviaire d'Esthétique " , p. 38.

(2) " E-thétique " , 1904, pp. 16—17.

(3) " Bréviaire d'Esthétique " p. 46.

طابع الصورة ، كما أنه لا بد للصورة من أن تتسم بصيغة العاطفة . ولم يكن أصحاب النزعة الشكلية (أو الصورية) يقصدون من وراء قولهم بأن الفن هو مجرد شكل أو صورة forme سوى تأكيد استقلال النشاط الفنى عن كل ماعده من ضروب النشاط الروحى (كالأخلاق أو الفلسفة أو التاريخ... الخ) . وكروثشه يخشى أن تفسر نظريته الجمالية فى الحدس بأنها مجرد نزعة شكلية (أو صورية) ، فتراه يؤكد أن أصحاب هذه النزعة أنفسهم لم يكونوا ينكرون دور « العاطفة » فى النشاط الفنى ، أو أهمية « المضمون » فى كل عمل فنى .

وأما التفرقة المزعومة بين « الحدس » و « التعبير » ، أو بين « باطن » الفن و « ظاهره » ، فهى فى نظر كروثشه تفرقة خاطئة ليس ما يبررها على الإطلاق . والحق أنه إذا كانت هناك علامة أكيدة لتمييز الحدس الفنى الأصيل أو الانطباع الجمالى الصحيح من الحدس العادى الميتذل أو الانطباع النفسى البدنى ، فذلك هى أن الحدس الفنى أو الانطباع الجمالى لا بد أن يكون فى الوقت نفسه بمثابة « تعبير » expression . ومعنى هذا أن ما لا يتحقق موضوعيا على شكل « تعبير » ، ليس حدساً ولا تمثلاً Représentation ، بل هو إحساس أو انطباع حسى . ولهذا فإن الحدس لا يتأتى للذهن اللهم إلا حين يعمل ، ويشكل ، ويعبر . وكل من يعمد إلى فصل « الحدس » عن « التعبير » فإنه لن يستطيع من بعد أن يجد سبيلا إلى الجمع بينهما^(١) . وليس أيسر على الباحث — بطبيعة الحال — من التفرقة بين « باطن » الفن و « ظاهره » ، ولكن كيف يتسنى لشيء خارج عن الداخل ، وغريب عنه ، أن يتحد بهذا « الداخل » ، ويعبر عنه ؟ : « هل يستطيع الصوت أو اللون أن يعبر عن صورة خلو من الصوت واللون ؟ أو هل يستطيع الجسم أن يعبر عما ليس بجسمى ؟ بل كيف يتسنى للتفكير والخيال التلقائى والنشاط التكنيكى أن تتضافر جميعا لتحقيق فعل واحد ؟ . الواقع أننا إذا ميزنا الحدس عن التعبير ، وجعلنا طبيعة الواحد منهما مختلفة تماما عن طبيعة الآخر ، فإننا لن نستطيع بعد ذلك أن ننتدى إلى

(١) " Esthétique, comme Science de l'expression, etc." p. 8.

حد أوسط يكون هو التكيف بتحقيق الاتصال أو الالتحام بينهما . . . ولهذا الأسباب جميعاً يقرر كروتشه أنه لا موضع لتصور «حس» بدون «تعبير» ، كما أنه لا موضع لتصور «نفس» بلا «بدن» . وحسبنا أن نعود إلى الواقع لكي نتحقق من أننا لا نعرف إلا حدوساً معبراً عنها ؛ فإن الفكرة — عندنا — لا تكون فكرة ، اللهم إلا إذا كان في إمكاننا أن نصوغها في كلمات ، واللحن الموسيقي لا يكون لحناً موسيقياً ، اللهم إلا إذا كان في استطاعتنا أن نؤديه بمجموعة من الأنغام ، واللوحة لا تكون لوحة ، اللهم إلا إذا كان في وسعنا أن نصورها بمجموعة من الألوان . ومعنى هذا أن الفكرة والمقطوعة الموسيقية واللوحة التصويرية لا «توجد» مطلقاً قبل أن تنشأ لدينا تلك الحالة الجمالية التي نسميها باسم «الحالة التعبيرية للذهن» ، خلافاً لما توهمه البعض من أنها يمكن أن توجد خارجاً تماماً عن كل «تعبير» . وكروتشه يسخر بسخرة لاذعة من أولئك الأدعياء الذين يزعمون أن رؤوسهم مليئة بالأفكار الهامة ، ولكنهم — مع الأسف — لا يجدون سبيلاً إلى التعبير عنها ؛ وإنه إن السذاجة بمكان — فيها يقول فيلسوفنا — أن نصدق أولئك الشعراء والموسيقيين والمصورين العاجزين الذين يريدون أن يوهمو الناس بأن أذهانهم عامرة دائماً بالمبدعات الشعرية والموسيقية والتصويرية ، ولكنهم — مع الأسف — لا يستطيعون أن يبرزوها إلى الخارج ، لأن الوسائل التكنيكية لم تتقدم بعد بالقدر الكافي الذي يتيح لهم أن يعبروا عنها ؛ والحق أنه لو كان لدى أمثال هؤلاء الأدعياء أفكار هائلة بالفعل ، لخرجت إلينا هذه الأفكار على صورة أقوال رنانة ، وبالتالي لا تتقل حدسهم من ميدان «الانطباع» إلى ميدان «التعبير» . ولا غرو ، فإن «الحدس» الجمالي حين يستولى على مجامع قلب الفنان لا بد بالضرورة من أن يستحيل إلى «تعبير» ، إن لم نقل مع كروتشه بأن الحدس والتعبير هما منذ البداية ظاهرة واحدة . («الاستبطان» من حيث هي علم التعبير » ص ٩) .

ولم يكن بد لكروتشه من أن يتعرض لمناقشة مشكلة صلة الفن بالطبيعة ، خصوصاً وأن الكثيرين قد ظلوا متمسكين بنظرية أرسطو في «المحاكاة»

أو « التقليد » imitation ، فكان على كروتشه أن يفند أمثال هذه المزاعم التي تجعل من « الطبيعة » الأستاذة الوحيدة للفنان . والرأى الذى يذهب إليه كروتشه فى هذا الصدد هو أنه ليس للجمال أدنى وجود طبيعى ، وبالتالي فإن الطبيعة لا تكون جميلة اللهم إلا فى نظر ذلك الذى يتأملها بعين الفنان . (المرجع السابق : ص ٩٤) حقا إننا كثيرا ما نتحدث عن أشياء جميلة بطبيعتها ، ولكن من المؤكد أن الخيال البشرى (أو على الأصح خيال بعض المصورين أو الشعراء أو غيرهم من الفنانين) هو الذى يخلق على تلك الأشياء معظم جمالها ، وهذا هو السبب فى أن علماء الحيوان وعلماء النبات لا يرفون الحيوانات الجميلة أو الأزهار الجميلة ! فلو لا الخيال ، لبدت لنا الطبيعة خلواً من كل جمال ، مفتقرة تماماً إلى كل تعبير ، إن لم نقل عديمة الاكترات indifférente . وأما حين نطلق على بعض « الأشياء الطبيعية » صفة الجمال ، فإننا عندئذ إنما نذكرها بروح أولئك الفنانين الذين استلبوها لأنفسهم ، وأحالوها إلى ذواتهم ، فأضفوا عليها قيمتها ، وأبرزوا جانب الجمال فيها ، وحددوا لنا الزاوية التى لا بد لنا من أن ننظر منها إلى تلك الأشياء حتى نكتشف ما فيها من جمال . ومن هنا فإننا قلنا نلتقى بشيء جميل لا تكون يد الفنان قد امتدت إليه ، لا لتبرزه وتظهره لحسب ، وإنما لتحرره وتعدل منه أيضاً^(١) . هذا إلى أن جمال الطبيعة — كما لاحظ ليوباردى Leopardi — هو فى الغالب نادر وعابر ، إن لم نقل بأنه زئبق سريع التغير . ولعل هذا هو السر فى أن معظم علماء الجمال قد نظروا إلى « الجمال الطبيعى » على أنه فى منزلة أدنى بكثير من « الجمال الفنى » . وإذن فلندع أصحاب البلاغة والسكرارى يرفعون أن الشجرة الجميلة ، والنهر الجميل ، والجبل الشاهق ، أو الحصان الجميل ، والوجه البشرى الجميل ، أسمى بكثير من العمل الفنى الذى نحته لإزميل ميشيل أنجيلو ، أو من أشعار دافنى ، ولنقبل بالأحرى إن « الطبيعة » بليدة إذا قيسَت إلى

(١) لعل هذا ما عبر عنه أوسكار وايلد بقوله : « إن فن التصوير الانطباعى قد عدل من جوتلند ! » .

« الفن » ، وإنما « خرساء » ما لم ينطقها الإنسان . (كروتشه : « المجمل في علم الجمال » ، الترجمة الفرنسية ، ص ٥٥) .

وأما النظرية القائلة بأن « الفن محاكاة للطبيعة » ، فإن كروتشه يرفضها رفضاً باتاً ، إذا كان المقصود بها أن الفن لا يقدم لنا سوى صور منقولة نقلاً آلياً عن الطبيعة ، وكأن كل مهمة الفنان هي خلق بعض « الموضوعات الفنية » التي تجيء بمحاكاة تماماً لبعض « الموضوعات الطبيعية » ، ولكن بعضاً من الذين استخدموا هذا الاصطلاح قد قصدوا بالمحاكاة هنا ضرباً من التمثيل *représentation* أو الإدراك العياني للطبيعة ، فلا بأس من قبول هذا الاصطلاح ، ولكن على شرط أن نتذكر دائماً أن الفن صورة من صور المعرفة . وثمة باحثون آخرون قد أولوا « محاكاة الطبيعة » على أنها عملية روحية يقوم بها الفنان من أجل منافسة الطبيعة ، والعمل على صبغها بصبغة روحية أو مثالية ، وكان من شأن النشاط الفني أن يقلد الطبيعة تقليداً إنسانياً ، بحيث يخلع عليها طابعاً مثالياً يكون على صورته ومثاله . وكروتشه لا يرى مانعاً من الموافقة على هذا التأويل ، مادام من شأنه أن يحتفظ للفن بطابعه الروحي الصرف . وأما ضم مبدأ « محاكاة الطبيعة » بمعنى الخضوع التام للطبيعة ، والاقصار على ترديد أشكالها ، فهذا في رأى كروتشه مالا سبيل إلى قبوله بأى حال من الأحوال . ويضرب لنا كروتشه مثلاً فيقول إن تماثيل الشمع الملونة التي قد تقع عليها أعيننا في بعض المتاحف ، فنجزع لرؤيتها بسبب ما تنطوى عليه من تشابه قوى مع الأصل ، ليست من الفن في شيء ، لأنها لا تزودنا بأى حدس جمالى . وأما حين يجيء أحد المصورين فيرسم لنا منظرًا لأحد متاحف الشمع ، أو حينما يقوم أحد الممثلين على خشبة المسرح بتمثيل دور « الإنسان — التمثال » فهناك نكون حقاً بإزاء « عمل روحي » يولد لدينا « حدساً جمالياً » . وليس ما يمنع أحياناً أن تجيء بعض « الصور الفوتوغرافية » منطوية على عنصر فنى ، ولكن بشرط أن تنقل إلينا حدس المصور الفوتوغرافى ، أو وجهة نظره الخاصة ، نتيجة لما بذله من جهد في اختيار زاوية التقاط الصورة ، وتحديد

أوضاع الأشياء، وتعيين المسافات، واختيار المناظر... إلخ. ولكتنا في العادة قلما نلتقي بصور فوتوغرافية فنية حقاً: لأننا نرى فيها العنصر الطبيعي غالباً على ما عده، فضلاً عن أننا نشعر بأن ثمة «تعديلات» (أو رتوشاً) كان في وسع الفنان أن يضيفها إليها أو أن يدخلها عليها...^(١)

والحق أن الفن — في رأى كروثشه — بعيد كل البعد عن أن يكون مجرد «ظاهرة طبيعية» أو «واقعة مادية». وما دمنا قد استبعدنا مفهوم «الجمال الطبيعي»، فلا بد لنا إذن من التوحيد بين مفهوم «الجمال» ومفهوم «التعبير». وكروثشه حريص كل الحرص على استيعاب النشاط الفني كله في إطار «عملية التعبير عن الانطباعات». ولما كانت هذه العملية ظاهرة عادية يقوم بها الناس جميعاً، فإن النشاط الفني — بمعنى ما من المعاني — ظاهرة عامة تجمع بين الفنان وغير الفنان، وإن اختلفت لدهما درجة، لا نوعاً. والظاهر أن تحويل هذا الاختلاف الكمي إلى اختلاف كيني هو الذي عمل على نشأة خرافة العبقرية، وعبادة العبقرى. ولكن الواقع — فيما يقول كروثشه — أننا جميعاً شعراء، مادام الفن حدساً، والحدس تعبيراً، والتعبير لغة، واللغة — بمعناها الواسع — شعراً. وكروثشه يوحد بين اللغة والشعر، لأنه يرى أن الإنسان يتحدث في كل لحظة حديث الشاعر، مادام يعبر عن انطباعاته وعواطفه على صورة كلامية. وليس في التقريب بين الشاعر والرجل العادى أى انتقاص من قدر الشعر، فإنه لو كان الشعر لغة خاصة قائمة بذاتها، أو لو كان «لغة الآلهة» (كما يقولون)، لما كان في وسع البشر أن يفهموه...^(٢) ولكن الحقيقة أن الناس ينطقون بالشعر — إن من حيث يدرون أو من حيث لا يدرون — ولولا ذلك لما كان للشعر كل هذا التأثير الكبير على نفوس الناس أجمعين. وكروثشه يمضى إلى حد أبعد من ذلك فيقرر أن «الشعر هو اللغة الأصلية للجنس البشرى»: لأن الشعر تعبير عن العاطفة (في حين أن

(1) " L' Esthétique, comme Science de l' Expression, etc. " pp. 17—18.

(2) " Bréviaire d' Esthétique ", trad. franç., 1923, pp. 59-60.

البشر لغة العقل (١). ومعنى هذا — بعبارة أخرى — أن «التعبير» هو الشكل الأول من أشكال النشاط البشرى . ولهذا فقد كان الرجال الأولون — في تاريخ البشرية — شعراء ممتازين استطاعوا أن يستعينوا بقدرتهم التعبيرية على الخروج بالإنسانية من مرحلة الوجود الطبيعى إلى مرحلة «الوجود الإنسانى» (بمعنى الكلمة) . وهكذا كانت «اللغة» هى العامل الفاصل الذى حدد انتقال الإنسان من «الحساسية الحيوانية» إلى «النشاط الإنسانى» أو من مستوى «الوجود الطبيعى» إلى مستوى «الوعى البشرى» . وكروثشه يوحد بين اللغة والتعبير : لأنه يرى أن المادة الشعرية تطفو فى نفوس الناس جميعاً ، بحيث قد لا يكون ثمة موضع لإقامة تفرقة حاسمة بين الشاعر والرجل العادى ، ما دام كل منهما يملك حدساً ، وما دام الواحد منهما والآخر يحاولان التعبير عن هذا الحدس . حقا إن تعبير الشاعر يتسم بشكل خاص هو الذى يجعل منه فناً ، ولكن من المؤكد أنه مادام الشعر لغة العاطفة ، وما دعنا جميعاً نصطنع فى تعبيراتنا مثل هذه اللغة ، فإننا جميعاً شعراء أو فنانون (إن فى كثير أو فى قليل) . ولا غرابة بعد ذلك فى أن يوحد كروثشه بين علم الجمال وعلم المعانى *linguistique* ، أو بين فلسفة الفن وفلسفة اللغة ، ما دام كلاهما يشير فى خاتمة المطاف إلى «علم التعبير» .

ولكن إذا كانت كل وظيفة الفنان إنما تنحصر فى التعبير عما يدركه بالحدس ، فهل يكون معنى هذا أن رسالته هى العمل على نقل مشاعره إلى الآخرين؟ أو بعبارة أخرى : هل يتفق كروثشه مع تولستوى فى القول بأن مهمة الفنان هى توصيل أحاسيسه وعواطفه وأفكاره إلى أشباهه من الناس؟ هنا نرى كروثشه يقرر أن الفنان حين يصوغ انطباعاته ، أو حين يشكل أحاسيسه ، فإنه فى الحقيقة إنما يتحرر منها . فالفنان الذى يخلع على انطباعاته ،

(١) يقرر كروثشه هنا أن الشعر أسبق من النثر ، كما أن الفن أسبق من العلم . والفن تعبير ، فى حين أن العلم مفهوم (أو تصور) . وقد يوجد شعر بدون نثر ، ولكن لا يمكن أن يوجد نثر بدون شعر «علم الجمال يوصفه علم التعبير» ، ص ٢٧ .

طابعاً موضوعياً ، إنما فصلها عنه ، لكي يعلو عليها (بوجه ما من الوجوه) .
وإذا كان للفن وظيفة تحريرية أو تطهيرية فذلك لأنه يمثل نشاطاً إيجابياً تتجلى فيه قدرة الفنان على التحرر من انطباعاته وأحاسيسه . . . وليست « السكينة »
التي يتمتع بها كبار الفنانين سوى نتيجة لسيطرتهم على الفوضى الداخلية
لمواطنهم ، وتحكمهم في الشغب الباطني لأحاسيسهم ، بحيث تنجي أعمالهم
الفنية فتكون بمثابة تأكيد خارجي لهذا الانتصار الباطني . وتبعاً لذلك فإن
الفنان الذي يتحرر من أحاسيسه بفعل جهده التعبيري ، لا يقوم بهذا النشاط
من أجل الآخرين ، بل هو إنما يحققه لنفسه أولاً وقبل كل شيء . وهنا
يظهر الطابع الفردي لفلسفة كروتشه في الفن : فإنه يعزل الفنان — بوجه
ما من الوجوه — عن المجتمع ، لكي يجعل من نشاطه الفني تعبيراً عن حالة نفسية
فردية ، أو حدس ذاتي خاص . والحق أن الفنان الذي يبدع أى عمل فني —
في رأى كروتشه — هو في غير ما حاجة إلى شيء آخر سوى مجرد التعبير
عن حالته النفسية الأصلية . وهذا هو السبب في أن كل عمل فني أصيل لا بد
من أن يحمل تعبيراً فردياً ، بحيث قد يكون من العسير علينا تماماً أن نصف
الأعمال الفنية ، أو أن ندرجها تحت أنواع وأجناس . فالعمل الفني في نظر
كروتشه مخلوق حي فردي ، وهو يحمل في باطنه قانونه الخاص ، فلا وجه
لاستبداله بغيره ، ولا موضع لإحلاله تحت فئة ، أو إدراجة تحت نوع ما من
الأنواع الفنية . ومعنى هذا أن كروتشه يرفض الرأى القائل بوجود « أشكال
خاصة » أو « صور جزئية » للفن ، بحجة أن هناك من الأشكال الفنية قدر
ما هنالك من أعمال فنية ، بل قدر ما هنالك من حدوس فنية جزئية .

يبد أن كروتشه لا يقتصر على تأكيد الطابع الذاتي للنشاط الفني ، بل هو
يقرر أيضاً أن ثمة تواصلًا communication يتحقق بيننا وبين الفنانين ، عبر
تلك الأعمال الفنية التي عبروا فيها عن أنفسهم . صحيح أن الفنان لم يعمل ، ولم
ينفعل ، اللهم إلا من أجل تلك « الصورة » الفنية التي أبرزها إلى الخارج
الموضوعي ، على نحو « غنائي » lyrique ، متحرراً عن طريقها من اضطرابه

الانفعالي، ولكن من المؤكد مع ذلك أن هذه « الصورة » image التي اغتبط الفنان لنجاحه في إبداعها، هي في الوقت نفسه « صورة » يغتبط الآخرون لرؤيتها، وكأن انفعالات الفنان قد أصبحت انفعالاتهم، أو كأن غبطة الإبداع قد استحوالت إلى غبطة تذوق الحق أننا إذا كنا نفهم عمل الفنان وتذوقه، فذلك لأن ثمة وحدة أصلية في المشاعر تجمع بين البشر جميعاً، بحيث أن انفعالات الآخرين لتصبح عن هذا الطريق بمثابة انفعالات شخصية لنا. وكما أن الحياة الفردية ممكنة لأننا على اتصال دائم بماضينا، فإن الحياة الاجتماعية أيضاً ممكنة لأننا على اتصال دائم بأشبهائنا من الناس. والواقع أننا نستطيع بالفعل أن نتذوق أعمال الفنانين، لأننا نستطيع أن نستعيد في نفوسنا تلك الظروف التي اكتنفت عملية الخوض لمؤثر جمالي معين، كما أننا نستطيع في الوقت نفسه أن نتغلب على سائر العوائق الاجتماعية والتاريخية التي قد تفصل بيننا وبين الأحوال التي تم في كفنها تحقيق هذا الأثر الفني أو ذاك. ومعنى هذا أن في وسع الإنسان العادي أن يتذوق أعمال كبار الفنانين، ما دام في وسعه أن يستعيد في ذهنه خيالات مماثلة لتلك التي طافت بأذهان أولئك الفنانين. ولولا ذلك، لما كان للفن تاريخ، بل لما كان في وسعنا أن نتحدث عن تراث فني. ومهما كان من أمر تلك الصعوبات التي قد نصطدم بها في محاولتنا العديدة من أجل فهم فنون غيرنا من الشعوب (بما فيها فنون الأقدمين، وفنون بعض الشعوب المتخلفة)، فإن تقدم الدراسات العلمية في مجال تاريخ الفن وعلوم « الإثنوجرافيا » ethnographie هو الكفيل بالقضاء يوماً على تلك الصعوبات. ولا ريب أن أمثال هذه التأويلات التاريخية قد لا تخلو من خطأ، أو تعسف، أو سوء فهم، ولكنها على كل حال تعيننا على تحقيق ضرب من التواصل الإنساني بيننا وبين أشبهائنا من البشر في الماضي والحاضر معاً. ولهذا يؤكد كروثشه أننا على اتصال دائم بإخوتنا في الإنسانية قديماً وحديثاً، حتى ولو قدر للبعض منا أن يسمى فهم البعض الآخر، أو أن يتجنى في حكمه على هذا البعض الآخر. ولكن بيت القصيد أن نتذكر دائماً أنه مهما كان من سوء

الفهم الذى قد ينشأ بيننا ، فإننا لسنا مطلقاً يرازه منا جادة أو د مونولوج ، ، بل نحن دائماً يرازه « حوار » أو دIALOGUE . وهكذا يخلص كروتشه إلى القول بأن للفن طابعاً تاريخياً ، خصوصاً وأن كل تغير يطرأ على الموقف الروحى للبشر لابد بالضرورة من أن ينعكس على النشاط الفنى السائد فى عصرهم . ولكن نزعة كروتشه الفردية فى الحكم على العمل الفنى قد حالت بينه وبين فهم الصبغة الاجتماعية والتاريخية للنشاط الفنى ، فبقى الفن عنده ظاهرة « مونادية » monadistic (إن صح هذا التعبير) ، وظل الفنان فى نظره مجرد « متأمل » صرف I . (١)

ولو أننا أنعمنا النظر الآن إلى نظرية كروتشه فى الفن ، لوجدنا أنها تقوم أولاً وبالذات على اعتبار النشاط الفنى حدساً تعبيرياً مستقلاً تماماً عن شتى الاعتبارات العملية ، والأخلاقية ، والسياسية ، والدينية ... الخ . وحينما يقرر كروتشه أن « الفن للفن » ، فإنه لا يعنى بهذه العبارة سوى استقلال الفن عن كل من « العلم » و « المنفعة » و « الأخلاق » . (Esthétique, P, 52) والواقع أن الفنان — فى رأى كروتشه — لا يمكن أن يكون عبداً للأخلاق ، أو عابداً للسياسة ، أو ترجماناً للعلم ، بل هو لابد من أن يقتصر فى كل نشاطه الفنى على التعبير عن حدوسه ، دون التقيد بأى اعتبار آخر . فالفنان (مثلاً) لا يمكن أن يوصف من الناحية الأخلاقية بأنه مذهب ، ولا من الناحية الفلسفية بأنه مخطئ ، حتى ولو كانت مادة فنه أخلاقاً منحلة أو فلسفة منحلة . والحق أنه — من حيث هو فنان — لا يعمل ولا يستدل ، بل هو ينظم أو يصور أو يعنى ، بمعنى أنه يقتصر على التعبير عن نفسه . وأما إذا قيدنا النشاط الفنى ببعض الاعتبارات الأخلاقية ، فسيكون علينا أن نستبعد من دائرة الفن الكثير من الأعمال الفنية الهائلة ، وعلى رأسها جميعاً أشعار هوميروس ، وبعض قصائد دانتى ... الخ (٢) .

(1) G. Ruggiero : " Modern Philosophy ", London, Allen, 1921, p. 352.

(2) Croce : " Bréviaire d' Esthétique ", p. 87.

يبد أن نظرية كروتشه في « استقلال الفن » إنما تقوم في الحقيقة على مذهبه الفلسفي العام في تحديد لحظات الفكر الأربع أو المراحل الأربع للنشاط الروحي بصفة عامة . وقد سبق لنا أن رأينا كيف حصر كروتشه هذه المراحل في الفن أو الخلدس ، والمنطق أو التصور ، والاقتصاد أو المنفعة ، والأخلاق أو الخير ؛ وكيف جعل كل مرحلة من هذه المراحل متروكة على ما سبقها ، فيما عدا المرحلة الأولى منها ، نظراً لأنها غير مسبقة بمرحلة أخرى يمكنها أن تعتمد عليها . فالواقعة الجمالية — من بين جميع وقائع النشاط الروحي — هي وحدها التي تتمتع باستقلال حقيقي ، بينما تعتمد عليها سائر الوقائع الأخرى بما فيها العلم ، والاقتصاد ، والأخلاق . وإذن ، فالمفهوم أو التصور العقلي لا يمكن أن يقوم بدون الخلدس أو العيان ، والنافع لا يمكن أن يقوم بدون الواحد منها والآخر ، والأخلاق لا يمكن أن تقوم بدون المراحل الثلاث المتقدمة عليها ، في حين يبدو « الخلدس التعبيري » بمثابة المظهر الوحيد المستقل عن كل ما عداه ، من بين سائر مظاهر النشاط الروحي . وبينما ينكر كروتشه على الفن كل طابع علمي (أو تصوري محض) ، نراه يبرز ما في العلم من طابع فني ، فيقرر أن للاكتشافات العلمية الكبرى طابعاً جمالياً ، ويصور لنا العلم كله بصورة عمل فني موحد أسهمت في خلقه البشرية جمعاء منذ عدة قرون . وهكذا يبدو « العلم » لكروتشه نشاطاً مطرداً يتسم تاريخه بالتقدم ، بينما نراه يؤكد أنه ليس شئاً تقدم جمالي في تاريخ الفن : لأن كل « عمل فني » يمثل في حد ذاته دائرة خاصة ، تحمل في ثناياها مشكلتها الخاصة ، وإن كان تزايد معلوماتنا الفنية ، وتراكم الآثار الفنية جيلاً بعد جيل ، قد عمل على تزايد وعينا الجمالي في العصر الحديث . ومهما يكن من شئ ، فقد كان لكل عصر من العصور فنه ، وعلمه ، وفلسفته ، ودينه ، واقتصاده ، وأخلاقه ، بحيث قد يستحيل علينا تماماً أن نتحدث عن عصور خيالية ، وعصور دينية ، وعصور فكرية ، وعصور صناعية ، وعصور أخلاقية ، دون أن نفطن إلى ما هنالك من « وحدة » فيها وراء كل هذه الاختلافات العديدة . حقا إن الفنان والفيلسوف

والمؤرخ والعالم الطبيعي والرياضي ، ورجل الأعمال ، ورجل الخير يعيشون في تمايز أحدهم عن الآخر ، ولكن النظرة الفلسفية الثاقبة لا بد من أن ترى فيما وراء هذا التمايز وعياً لإنسانياً موحداً ينمو ، ويتطور ، ويتقدم ، محققاً ضرباً من الترقى التاريخي الذي هو في الوقت نفسه بمثابة ترقى روحي (أو عقلي^(١)) .

من هذا نرى أنه لا موضع لاتهمام كروتشه بأنه قد قسم الروح البشرية إلى مجالات منفصلة ، كل منها مقفل على ذاته ، دون أن يكون له أدنى اتصال بالمجالات الباقية ، وكان كروتشه قد فتت وحدة الشخصية البشرية ، أو كأنه لم يقطن أصلاً إلى تداخل مظاهر النشاط الإنساني . والحق أن كروتشه حيناً نادى بفصل الفن عن كل من العلم ، والمنفعة ، والأخلاق ، فإنه لم يكن يرى من وراء ذلك إلا إلى الكشف عن السمات النوعية المميزة للحقيقة الجمالية . بوصفها واقعة متبايزة لا تندرج تحت العلم أو الاقتصاد أو الأخلاق . وند كان فيلسوفنا يأخذ على جماعة الرومانتيكيين أنهم بالغوا في تمسكهم للفن فأثروا — بطريقة درامية — على العلم ، والفكر ، والعمل ، والأخلاق . فلم يكن كروتشه يفصل الحقيقة الفنية عما عداها من الحقائق ، بل هو قد كان حريصاً (فقط) على تمييزها عن كل من الحقيقة العلمية ، والحقيقة الأخلاقية ، بصفة خاصة . ولئن كان كروتشه — كما سبق لنا القول — قد أغفل الجانب الاجتماعي للنشاط الفني ، فضلاً عن أنه لم يتوقف طويلاً عند المظاهر التاريخية للتطور الفني ، إلا أن هذا لا يمتنعنا من القول بأنه قد حرص على إبراز مكانة الفن في مضمار الفكر ، وفي صميم المجتمع البشري . ومهما كان من أمر الطابع « الفردي » الذي اتسم به الفن في نظر كروتشه ، فإن من المؤكد أن الفن قد بقي عنده « شكلاً ضرورياً » من أشكال النشاط الروحي ، فضلاً عن أنه قد بدا له ووثيق الاتصال بغيره من الأشكال الأخرى ، دون أن يكون هناك

موضع لإنكار أى شكل من هذه الأشكال لحساب شكل آخر . وقد يقال إنه لم يعد للفن موضع في عصرنا الحالي ، فإنه — كما يزعم التجريبيون — « عصر طبيعي في احضارته ، صناعي في اتجاهه العملي » ، ولكن الحقيقة — فيما يقول كروتشه — « أنه ليس في وسع أى عصر من العصور أن يعيش بدون فلسفة وبدون فن ؛ وقد استطاع عصرنا أن يزود نفسه بفلسفة خاصة وفن خاص ، ولكن على نحو ما كان ميسراً له أن يبلغ ذلك »^(١).

يبد أن كروتشه — المثالي — الذى أطلق على مذهبه كله اسم « فلسفة الروح » ، قد بقى — مع الأسف — حبيس مذهب المثالي ، فأصبح « الفن ، في نظره مجرد معرفة حدسية أو عيان روحى . ولو أننا نظرنا إلى كلمة « حدس » intuition (فيما يقول الفيلسوف الأمريكى جون دوى) لوجدنا أننا هنا بإزاء لفظ قد يكون من أكثر الالفاظ غموضاً والتباساً في كل مضمار التفكير . وقد شاء كروتشه أن يزيد الأمر تعقيداً ، فزج فكرة الحدس بفكرة التعبير expression ، وجعل من الفن « حدساً تعبيرياً » ؛ مما تسبب عنه الكثير من الخلط في أذهان القراء^(٢) . ودوى يعطل هذا التوحيد (بين المفهومين) بأنه راجع إلى الدمامة التى يركز عليها كل بناء مذهب كروتشه الفلسفى ، « وهو ما يعطينا مثلاً ممتازاً لما يحدث ، حينما يفرض الباحث النظرى — بطريقة تعسفية — بعض التصورات الفلسفية السابقة على الخبرة الجبالية » . والحق أن كروتشه فيلسوف يؤمن بأن « الوجود الحقيقى الأوحد » ، إنما هو « الروح » أو « العقل » ، وأن « الموضوع لا يوجد إلا إذا أصبح معروفاً » ، بمعنى أنه لا ينفصل بحال عن العقل العارف أو الذات العارفة » ، فليس بدعاً أن نراه يتصور الحدس على أنه معرفة للموضوعات باعتبارها حالات ذهنية (أو نفسية) ، لا باعتبارها أشياء خارجية مستقلة عن الذهن . ومعنى هذا أن إدراك الموضوعات

(١) " Bréviaire d'Esthétique " trad. frang., 1923, pp. 96—97.

(٢) جون دوى « الفن خبرة » ترجمة د . زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٣ ،

الفن والجمال ليس حالة من حالات الإدراك الحسى ، بل هو عيان روحى يدرك الأشياء بوصفها هى ذاتها حالات نفسية . وتبعاً لذلك فإن ما يروقنا ، أو ما يعجبنا ، فى أى عمل فنى إنما هو الصورة التخيلية المكتملة التى التحفتها أو اكتست بها إحدى حالاتنا النفسية . « والحدوس » — فى نظر كروتشه — « إدراكات عيانية ، بمعنى الكلمة : لأنها تمثل مشاعر وحالات وجدانية . ولهذا يقرر كروتشه أن الحالة الذهنية التى تكون أى عمل فنى إنما هى « تعبير » ، من حيث هى مظهر لحالة ذهنية ، وهى « حدس » ، من حيث هى معرفة بحالة ذهنية . ودبوى يختم إشارته إلى نظرية كروتشه بقوله : « إننا لا نقصد من وراء هذه الإشارة إلى نظرية كروتشه تفنيدها أو دحضها ، بل نحن نوردها على سبيل التمثيل للتطرف الذى تقع فيه الفلسفة حينما تفرض — بطريقة تسقيفية — نظرية مسبقة على الخبرة الجمالية ، فلا تكون النتيجة التى نصل إليها فى خاتمة المطاف سوى ضرب من التشويه التعسفى الجائر^(١) » .

والحق أن نزعة كروتشه المثالية قد جعلته يعتبر الفن مجرد معرفة حدسية أو معرفة تعبيرية ، وكأن ليس فى الفن سوى التخيل والتبصر والتعبير الباطنى ! وكروتشه يدل على صحة رأيه عن طريق الاستشهاد بكل من ميشيل أنجيلو وليوناردو دافنشى ؛ فإن الأول منهما كان يقول : « إن الإنسان لا يصور بيديه ، بل برأسه » ، بينما كان الثانى يقول إن أصحاب العبقرية السامية ليسكونون أنشط فاعلية عندما يقل عنهم الخارجى : لأنهم عندئذ إنما ينشدون الابتكار عن طريق الفكر . ولكن الفن — على العكس مما توهم كروتشه — فعل وتحقيق ، لا مجرد حدس وتعبير . وهذا ما حدا بعالم الجمال الفرنسى ريمون باير Bayer إلى القول بأن « فى أعماق كل عمل فنى متحقق إنما يكن أكبر دليل على تهاافت المثالية^(٢) » . والواقع أننا لو نظرنا إلى أى عمل فنى ، فإننا

(١) جون دبوى « الفن خبة » ، ترجمة د . زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٣ ،

ص ٤٩٥ .

(2) R. Bayer : " Essais sur la Méthode en Esthétique " , 1953 , p. 114 .

لا بد من أن نجد فيه أثراً مسجلاً لحركة قد قطعت ، أو نشاط قد تحقق ؛ ومثل هذا « الأثر » إنما هو العلامة الفنية الوحيدة التي لا بد من أن نعمل لها ألف حساب . وهل كان الفن إلا مساراً سحرياً يمضى في إعجاز من الموضوع إلى العين ، ومن العين إلى القلم ؟ أجل ، لقد تحركت اليد ، غفلت أثاراً ، أو خلقت رسماً ، أو أبدعت ألواناً ، أو أحدثت إيقاعاً ؛ وما « الجمال » إلا الأثر الذي سجله هذا الفعل ، أو حققته تلك العملية . فليس المهم في النشاط الفني هو الحدس أو العاطفة أو التخيل أو التعبير فحسب . بل المهم هو العمل والإنتاج والتحقيق والأداء أيضاً . ومعنى هذا أن النشاط الفني لا بد من أن يقتنر بواقعية إجرائية *réalisme opératoire* أو « واقعية فعالة » ، وإلا لما كان ثمة موضع للحديث عن « أثر فني » يكون بمثابة عمل واقعي له وجوده تحت الشمس وليس « الجمال » فكرة ، أو هاجساً ، أو خاطراً ، أو مجرد حدس ، بل هو واقعة ، أو أثر متحقق ، أو ناتج إيجابي ، أو ثمرة حقيقة لنشاط فعال . ونحن يقول بعض علماء الجبال « إن الجبل لا يوجد إلا متحققاً » *réalisé* فإنهم يعنون بذلك أن الواقعة الجمالية هي مظهر لضرب من النجاح أو الانتصار في عالم الإنتاج . فليس في النشاط الفني سلبية ، أو نرجسية ، أو تأمل باطنى صرف ، بل هناك واقعية إيجابية فعالة ، وصراع شاق أليم ضد المادة ، وجهد إبداعي هائل من أجل القضاء على الفوضى والعماء والقبح والاضطراب !

وهنا قد يرد علينا كروتشه بقوله : إنه ليس أمعن في الخطأ من الظن بأن المهارة اليدوية هي كل شيء في العمل الفني ، وكان في استطاعة أى فرد منا أن يكون رافائيل *Raphael* ، لو تهيأت له أسباب الصنعة ، بحيث ينقل إلى القماش تلك الصورة التي تخيلها في ذهنه ! والحق — فيما يقول كروتشه — أن فاعلية الفنان إنما هي أولاً وقبل كل شيء « فاعلية تعبيرية » تتجلى في القدرة على تكوين الصور الذهنية ، في حين أن المهارة اليدوية هي مجرد « عادة تكتيكية » تسكنسب بالمران والتعلم ، وبالتالي فإنها لا تدخل في صميم العبقرية الفنية .

وقد روى عن الفنان الإيطالى العظيم ليوناردو دافنشى أنه اتفق يوماً مع أحد الرهبان على رسم لوحة « العشاء الأخير » . وجلس الفنان أمام لوحته عدة أيام ساكناً صامتاً لا يكاد يلبس الفرشاة ، فكان الراهب يستحثه يوماً بعد يوم على البدء فى العمل ، ولكن دون جدوى ! ولم يكن ليوناردو — فى الحقيقة — ساكناً لا يعمل شيئاً ، وإنما كان يرسم الصورة فى ذهنه ، وكان يستكمل شتى تفاصيلها فى خياله ، موقناً بأن إخراجها بعد ذلك لن يكون إلا عملاً آلياً أو مهارة يدوية^(١) . ومعنى هذا أن كروتشه لا يقيم لمادة العمل الفنى أى حساب ، إن لم نقل بأنه يستبعد تماماً من دائرة النشاط الفنى كل جهد قد يبذله الفنان فى تشكيل مادته أو استخلاص ما قد تنطوى عليه من دلالات كامنة . ولا شك أن تجاهل كروتشه لهذا الجانب الهام من جوانب النشاط الفنى إنما يرجع — مرة أخرى — إلى نزعة المثالية المتطرفة التى أملت عليه ازدياد المادة ، واحتقار دورها فى عملية الإنتاج الفنى . وفات كروتشه أن الفن ليس أحلاماً ، بل تنظيماً للأحلام ، وأن عمل الفنان لا يتوقف عند التخيل والإدراك ، بل هو يمتد أيضاً إلى الإنتاج والصناعة . ومهما كان من أمر الحساسية الفنية التى ننسبها فى العادة إلى جمهرة الفنانين ، بل مهما قلنا بأنه لا بد للفنان من وجدان قوى وعاطفة جياشة وحس نفاذ حتى يتمكن من الإبداع ، فإنه لا بد لنا من أن نقر بأنه قد يكون المرء مملوءاً عاطفة ووجداناً وحسناً ، دون أن يكون فى استطاعته التعبير عن أى شيء ! حقا إن كل عمل فنى يستلزم شعوراً عميقاً وعاطفة قوية ، ولكن من الواجب أيضاً أن يكون هذا الشعور واضحاً ، وأن تكون تلك العاطفة متبصرة ، لأنه بدون التماسك أو الترابط أو الصباغة لن يكون الفن ممكناً على الإطلاق ! وإذن فلا سبيل إلى تعريف الفن بالرجوع إلى حدس الفنان أو قدرته التعبيرية أو ملكته التخيلية ، مادام الفن صناعة وعلماً ، أكثر مما هو حلم وتخيل . وآية ذلك أن كثيراً من الفنانين لم يكونوا يتمتعون بخيال أكبر مما يتمتع به بعض العامة من الناس ، كما أنهم

(1) Croce : " Esthétique ", p. 10.

لم يكونوا يملكون من العاطفة أكثر مما يملكه بعض الانفعاليين أو العاطفيين من سواد الناس^(١) .

وهكذا نرى أنه كما سبق لنا أن رفضنا نظرية برجسون في الفن لارتباطها بمذهبه الميتافيزيقي العام في الحدمس والديمومة والتطور الإبداعي ، فكذلك لا بد لنا أيضاً من رفض نظرية كروثشه في الفن لارتباطها بمذهبه المثالي العام في « فلسفة الروح » . وعبثاً يحاول البعض تفسير الفن بالفلسفة : فإن الفن ليس من الفلسفة في شيء ، أو ربما كان الأجدر بنا أن نقول إنه لو كان للفن مذهب فلسفي ، لما كان هذا المذهب شيئاً آخر سوى « فلسفة النجاح » ، فإفسر الفن إنما هو تلك الواقعية الفعالة التي توجه شتى الأعمال الفنية ، والتي تجعل من كل « أثر فني » متحقق دحساً عملياً للمثالية *Une réification de l'idéalisme* ، على حد تعبير المفكر الفرنسي ريمون بايير .

(١) ذكرنا إبراهيم : « مشكلة الفن » ، ١٩٥٩ ، ص ٢٣ — ٢٤ .

الفن جمال ولذة

مستأثرا

الفصل الثالث

فلسفة الفن عند سانتاينا

إذا كان أحد النقاد الفرنسيين قد استطاع يوماً أن يقول لبرجسون : « إنك يا سيدى الأستاذ فنان أكثر منك فيلسوفاً » ، وإذا كان كثير من الباحثين قد اعتبر كروثشه شاعراً يقدس الجمال أكثر مما هو فيلسوف يبحث عن الحقيقة ، فإن الفيلسوف الإسباني جورج سانتاينا (١٨٦٣ - ١٩٥٢) G. Santayana هو أيضاً بلا شك فنان موهوب أكثر ، هو فيلسوف فن . وعلى الرغم من أن سانتاينا قد احترف تدريس الفلسفة بجامعة هارفارد خلال المدة من سنة ١٩٠٠ إلى سنة ١٩٢٣ ، حتى لقد اعتبره مؤرخو الفلسفة المعاصرة مجرد فيلسوف أمريكي ، إلا أن مزاجه الفنى قد بقى مزاجاً أوروبياً ، فلم تطعن نفسه مطلقاً إلى الحضارة الأمريكية المادية الآلية ، وبالتالي فإنه لم يتجنس مطلقاً بالجنسية الأمريكية ، بل ارتحل في النهاية إلى أوروبا مهد الفن ومنبع الحضارة ، لى يمضى السنوات الأخيرة من حياته فى صومعة كاثوليكية بمدينة روما . وقد كتب سانتاينا عدداً كبيراً من القصائد ، كما انصرف إلى هواية الرسم وعمل النماذج الكارتونية ، فضلاً عن أنه قد كتب أكثر من رواية تجلت فيها براعته الأدبية فى تصوير الشخصيات ورسم النماذج البشرية . هذا إلى أن سانتاينا لم يقتصر فى اهتماماته الأدبية على الشعر والرواية ، بل لقد اهتم أيضاً بكتابة الكثير من المقالات ، والتعليق على العديد من الكتب والمؤلفات ، فكان « نافذاً أدبياً » من الطراز الأول بشهادة الكثير من رجالات الأدب . وأما فى علم الجمال فقد قدم لنا سانتاينا كتابين هامين : الأول منهما ظهر سنة ١٨٩٦ بعنوان : « الإحساس بالجمال » Sense of Beauty (وقد ظهرت طبعته الثانية المنقحة فى أمريكا سنة ١٩٣٦) ، والثانى ظهر سنة ١٩٠٥ (ضمن

مجموعة حياة العقل) بعنوان « العقل في الفن » : Reason in Art . ولكن سانتايانا لم يقف في اهتمامه بالفن عند هذين الكتائين ، بل إننا لنجدته يتعرض للجمال ، والفن ، والشعر ، وصلة الفلاسفة بالشعراء وغير ذلك من الموضوعات في العديد من مقالاته ودراساته (خصوصا في « المقالات الصغيرة » : Little Essays سنة ١٩٢٠ ، وفي المختارات التي نشرت له بعنوان Obiter Scripta سنة ١٩٣٦) .

يبد أن أول ما يیده الباحث في فلسفة سانتايانا الجمالية إنما هو إنكاره لعلم الجمال أصلا ، ورفضه لإدخال « فلسفة الفن » ضمن فرع الفلسفة الأخرى ، على العكس تماما مما فعل كروتش . وهو يقول في ذلك بصريح العبارة : « إنني لا أسلم — في الفلسفة — بوجود فرع خاص يمكن أن نسميه باسم « فلسفة الجمال » ؛ فإن ما اصطلاحنا في العادة على تسميته باسم « فلسفة الفن » هو — فيما يدولى — مجرد دراسة لفظية ، مثلها في ذلك كمثل فلسفة التاريخ سواء بسواء »^(١) ويعود سانتايانا إلى هذا المعنى في حديثه عن « فلسفة الجمال » بأحد كتبه المتأخرة فيقول : إن لفظ « استطيعا » ليس إلا مجرد لفظ مائع استخدم حديثا في الأوساط الجامعية للإشارة إلى كل ما لمس الأعمال الفنية والإحساس بالجمال^(٢) . وحجة سانتايانا في هذا الرفض أن « فلسفة الجمال » لا تخرج عن كونها مجموعة من الدراسات المختلطة التي عملت على إيجادها بعض الظروف التاريخية والأدبية . هذا إلى أن ما اعتدنا تسميته باسم « الخبرة الجمالية » لا يمثل خبرة مستقلة قائمة بذاتها ، بل نحن هنا يلزاه خبرة شائعة في الحياة بأسرها ، فلا سبيل إلى دراستها في عزلة عما عداها من خبرات حيوية أخرى . ولعل هذا هو السبب في أن الظاهرة الجمالية قد بقيت موضوعا مشتركا يتناوله بالبحث كل من الفيلسوف وعالم النفس ومؤرخ الفن والنقاد

(1) " Contemporary American Philosophy. " edited by Adams & Montague, Macmillan, 1930, vol. II., p. 256.

(2) Santayana : " Obiter Scripta " , London, Constable, 1936, p. 25.

الأدبي... إلخ. ولكننا لن نكثر كثيراً برفض سانتايانا لكلمة «استيقا»، فإننا لو تصفحنا ما كتبه فيلسوفنا تحت عنوان «الإحساس بالجمال»، و«العقل في الفن»، لوجدنا أنفسنا يرازاء فلسفة جمالية (بالمعنى المفهوم عادة من هذه الكلمة) تتعرض في الكتاب الأول لنظرية الجمال، وتعرض لنا في الكتاب الثاني فلسفة الفن، وإن كانت وجهة نظر سانتايانا في «الإحساس بالجمال» قد بقيت مشوبة بالطابع السيكولوجي، بينما نراه يتخذ في «العقل في الفن» وجهة نظر الفلاسوف الأخلاق الذي يهتم بتحديد وظيفة الفن في الحياة الإنسانية عموماً^(١).

ولو أننا حاولنا الآن أن نستقصي معنى كلمة «فن» في فلسفة سانتايانا، لوجدنا أن فيلسوفنا يقيم تفرقة واضحة بين معنيين مختلفين للفن : معنى عام يجعل من الفن مجموع العمليات الشعورية الفعالة التي يؤثر الإنسان عن طريقها على بيئته الطبيعية، لكي يشكلها ويصوغها ويكيفها، ومعنى خاص يجعل من الفن مجرد استجابة للحاجة إلى المتعة أو اللذة : لذة الحواس ومتعة الخيال، دون أن يكون الحقيقة أى مدخل في هذه العملية، اللهم إلا بوصفها عاملاً مساعداً قد يؤدي إلى تحقيق هذه الغاية؛ وهو المعنى الذي نقصده حينما نتحدث عن «الفنون الجميلة» *fine arts* (بما فيها فنون الصوت، والحركة، واللغة). والفن بالمعنى الأول إنما هو عبارة عن غريزة تشكيلية شاعرة بغرضها؛ بحيث أنه لو قدر للطير وهو يبني عشه أن يشعر بفائدة ما يصنع، لصح أن نقول عنه إنه يمارس نشاطاً فنياً. وتبعاً لذلك فإن الفن بمعناه العام هو كل فعل تلقائي يعمره النجاح ويحالفه التوفيق، بشرط أن يتجاوز البدن، لكي يمتد إلى العالم فيجعل منه منها أكثر توافقاً مع النفس. وبهذا المعنى يكون الفن عاملاً حيويًا فعالاً يلعب دوراً هاماً في «حياة العقل» *Life of Reason*، ما دام الفن هو تلك الأداة الناجمة التي تعدل من البيئة القائمة على الوجه

(1) Jacques Duron : « La Pensée de G. Santayana », Nizet, 1950, p. 295.

الاحسن ، لكي تتمكن من هذا الطريق من تحقيق أغراضها وتنفيذ مقاصدها . وقد يبدو — لأول وهلة — أن مفهوم « الجمال » لا يدخل على الإطلاق في تعريف « الفن » بهذا المعنى الواسع ، ولكن من المؤكد أن « القيم الجمالية » (بوصفها قيما جوهرية باطنة في أعماق الوجود) هي التي تضمن لأهداف الحياة اكتمال تحققها . ولهذا يؤكد سانتايانا أن العلاقة وثيقة بين مفهوم « الجمال » ومفهوم « الفن » ، خصوصاً بالنسبة إلى الفنون الجميلة التي هي في صميمها ضروب واعية من الإنتاج يفترض فيها أن تحيى متضمنة لبعض القيم الجمالية (او الاستطيقية)^(١) .

وإذا كان للفن — في نظر سانتايانا — وظيفة حيوية هامة ، فذلك لأنه يضمن لنا الانتقال من مرحلة النشاط المقيد أو الفاعلية المستعيدة إلى مستوى النشاط الحر أو الفاعلية المطلقة . فالإنسان الذي يجد نفسه أسيراً لبعض الضرورات العملية والمهام الواقعية ، سرطان ما يتحقق من أن في وسعه تعديل بيئته وخلق الجو الملائم لغاياته ، وعندئذ لا يلبث أن يستغل ما في الواقع من إمكانيات ، آملاً من وراء ذلك أن يهبط بمنزلة الأعلى إلى عالم الواقع ، محققاً لنفسه ضرباً أسمى من الإشباع . وحين يعرف الإنسان كيف يحقق ضرباً من التناسق أو التلاؤم بين أفكاره من جهة ، وأفعاله من جهة أخرى ، فهناك يكون في وسعه أن يضمن لنفسه من النجاح أو الانتصار ما يكفل له « الرضا » أو « الاستمتاع » . وهنا يحى الفن فيكون بمثابة « نظام للقلب والخيال » يعلم صاحبه ذلك العمل الشاق الذي لا بد له من النهوض به للوصول إلى حالة « الإشباع » ، ألا وهو العمل الضروري لبناء الحياة ، وتحقيق الأعمال الناجحة . وتبما لذلك فإن الفن انتقلا من المادة إلى الصورة ، أو بالأحرى من المادة الجامدة إلى المادة المرنة المتكيفة مع الرغبات الإنسانية . وحين يتحرر الإنسان من عبودية الطبيعة لكي يصل إلى حرية الروح ، فهناك لا يعود

(1) G. Santayana : « Reason in Art », N-Y., Scribner, 1905, pp. 13—15 & p. 34.

رائده هو الإنتاج من أجل استهلاك ثمرة فعله ، بل يصبح في وسعه أن يتأمل تلك الأعمال التي أنتجها باعتبارها أعمالاً جميلة تعبر عن نشاطه الإبداعي الخاص . وهنا لا يكون الفن مجرد مدرسة للحياة ، بل يكون أيضاً بمثابة الصانع الذي ينتج لنفسه ما هو في حاجة إلى استهلاكه ، أو بمثابة الحارث الذي يحصد ثمار عمله . ولا شك أن النشاط الفني — بهذا المعنى — إنما هو مظهر لاستمتاع العقل البشري بأعظم ثمرات إنتاجه ، وأسمى آيات إبداعه (١) .

وسأنتابنا حريص كل الحرص على تمييز « القيم الجمالية » عن كل من « القيم الأخلاقية » و « القيم العملية » ، فتراه يقرر أولاً أن القيم الجمالية — على العكس من القيم الأخلاقية — قيم إيجابية تمدنا بلذات حقيقية ، في حين أن القيم الأخلاقية قيم سلبية تقتصر مهمتها على اجتناب الألم ومحاربة الشر . والواقع أن عالم الأخلاق إنما هو عالم الواجب ، والإلزام ، والتكليف ، والصراع ضد الخطيئة ، في حين أن عالم الفن إنما هو عالم الحرية ، والانطلاق ، والاستمتاع ، واللذة الخالصة النقية . ومن هنا فقد اقترنت الأخلاق بالنشاط الجدى الشاق ، بينما اقترن الفن باللعب أو النشاط الحر المنطلق . ولهذا يقرر سانتايانا أن الإحساس بالجمال إنما هو إحساس بوجود « خير » محض إيجابي تماماً . وهناك سمة ثانية تميز « القيم الجمالية » عن كل من « القيم الأخلاقية » و « القيم العملية » ، وتلك هي أنها مكثفة بذاتها ، دون أن تكون مطلوبة لغاية ورامها . فالقيم الجمالية إنما تحمل قيمتها في ذاتها ، في حين أن ما عداها من القيم إنما هي مجرد « أدوات » أو « وسائط » تُطْلَبُ في العادة لغايات أو « مقاصد » . ومعنى هذا أن ثمة ضرورات عملية هي التي تخلع على النشاط الأخلاقي كل ماله من قيمة ، في حين أن قيمة النشاط الفني مستقلة تماماً عن شتى الظروف العملية (فردية كانت أم اجتماعية) . وهذا هو السبب في أن النشاط الفني لا يتجلى على حقيقته إلا حينما تختفي مطالب الحياة الملحة ، وضرورات التكيف

(١) G. Santayana : « Reason in Art » , Scribner, pp. 27 — 38.

العاجلة ، فيصبح عندئذ في وسع الإدراك الحسى أن يمارس نشاطه في تلقائية ، وحرية ، وخصوصية . ومن هنا فإن الفارق بين القيم الجمالية من جهة والقيم الأخلاقية والعملية من جهة أخرى ، إنما هو كالفارق بين اللعب من جهة ، والعمل من جهة أخرى ، أو كالفارق بين اللذة من جهة ، والإلزام من جهة أخرى . وليس معنى هذا أن كل لعب لابد بالضرورة من أن يكون مقترناً بالجمال ، أو أن كل لذة لابد بالضرورة من أن تكون لذة جمالية ، وإنما كل ما نحن حريصون على تقريره — فيما يقول سانتاينا — هو أن الخبرة الجمالية تمثل نشاطاً متحرراً — في جانب منه على أقل تقدير — من ضغط الحاجة وقسر الضرورة ، وبالتالي فإنها تقترب في كثير أو قليل من ذلك النشاط الانطلاقى الحر الذى اعتدنا تسميته باسم « اللعب » .

ولكن ، إذا كان الجمال « متعة » أو « لذة » ، أفلا يمكن أن نعين « المتعة الجمالية » أو « اللذة الفنية » عما عداها من متع أو لذات ؟ هنا يهاجم سانتاينا بعض النظريات التقليدية في الجمال — وعلى رأسها نظرية كانت Kant — فيقرر أن الكثيرين قد توهموا أنه لا بد للمتعة الجمالية من أن تكون زينة عديمة الغرض ، وكان المرء حين يجد نفسه يلزاه موضوع جمالى فإنه لا يفكر مطلقاً في السعى نحو امتلاكه أو العمل على الظفر به . حقاً إن تقدير أية لوحة من اللوحات لا يختلط في العادة بالرغبة في شرائها ، واسكن من الطبيعى أن تكون هناك علاقة وثيقة بين الحافزين . فليس ما يمنعنا من القول بأننا نشتهى اللذات الجمالية كما نشتهى غيرها من اللذات ، إن لم نقل بأن صعوبة الحصول على بعض اللذات الجمالية قد تسبب في زيادة قيمتها في نظرنا ، كما هو الحال بالنسبة إلى الأحجار الكريمة سواء بسواء . وما دامت اللذة الجمالية — مثلاً في ذلك كمثل كل ما عداها من لذات — إنما هي في جوهرها لذات شخصية ، فلا موضع للقول — فيما يرى سانتاينا — بأنها أقل من غيرها أنانية أو نفعية . وأما القول بأن اللذات الجمالية لذات « كلية » أو « عامة » (كما زعم كانت) ، بدعى أن المرء حين يحكم على أى شئ بأنه « جميل » ، فإنه يعنى بذلك أن هذا الشئ « جميل في ذاته » ، وأنه لا بد من أن يبدو كذلك

في أعين الآخرين ، فإن سانتايانا يرد عليه بقوله إن الواقع يشهد بخلاف ذلك تماماً : فإن تنوع الأذواق في الميول وأسايب الترية الفنية دليل قاطع على استحالة الوصول إلى « أحكام كلية » في مضمار الجلال . ولو أننا سلطنا — على العكس من ذلك — بأن أحكامنا الجمالية هي دائماً أحكام نسبية محلية ، لكان في هذا التواضع ما يسمح لنا بالتلاقق مع غيرنا من البشر ، بدلا من الاقتصار على تجميع أحكامهم ، وإدانة أذواقهم . ولا شك أن مثل هذا التسامح الجمالي إنما هو وحده الكفيل بإظهارنا على ما في تاريخ الفن من « روائع » تشهد باختلاف الأمتة وتنطق بتعدد الأذواق^(١) .

والحق أننا إذا كنا نخلع على تقديرنا الجمالية طابعا كليا ، فما ذلك إلا لأننا نتوهم أن ضروب الجمال التي نعجب بها إنما هي باطنة في صميم الأشياء ، لا في ذواتنا نحن . ولكننا لو عرفنا أن القيمة بطبيعتها ذاتية ، لأدركنا أن تمسكنا بمبدأ « موضوعية القيم » إنما هو ناشئ عن اختلاط انطباعاتنا بإدراكنا الحسية . ولكن هذا الوهم نفسه قد يعيننا على فهم طبيعة الإحساس بالجمال : فإن ارتباط إدراكنا الحسي للموضوع الملائم بذلك الإحساس السار المتولد عنه ، هو الذي يجعلنا نتوهم أن الجلال باطن في صميم هذا الموضوع . ولهذا يعرف سانتايانا الجمال بقوله : « إنه تلك اللذة المتجسمة في صميم الموضوع » ، أو تلك المتعة الباطنة في صميم الشيء (الملائم) ، بشرط ألا ترتبط هذه اللذة (أو المتعة) بحاسة واحدة من حواسنا . وكما أن الحقيقة هي تضافر الإدراكات الحسية (أو تأزرها) ، فإن الجلال أيضاً هو تضافر الذات . وآية ذلك أننا قلنا نقول عن الرائحة العظرية المنبعثة عن زجاجة من زجاجات العطور أنها جميلة ، ولكننا نقول عن الرائحة الذكية المنبعثة عن إحدى حدائق الزهور إنها رائحة جميلة ، لأنها تزيد من ذلك السحر المحسوس المائل فيها حولها من الموضوعات ، فتزيدها جمالا على جمال . ولهذا يعرف سانتايانا الجمال بقوله « إنه اللذة المتحققة موضوعيا » . وهو يقول في ذلك بأسلوبه الشعاعى

(1) Santayana : " Sense of Beauty " , p. 41.

الجميل : « إنه إذا قدر لحيط اللذة الذهبي أن ينفذ إلى فسيح الأشياء الذى لا يكف عقلنا عن نسجه ، فإنه عندئذ لا بد من أن يضيق على العالم المرتضى ذلك السحر الخفى السرى الذى نسميه فى العادة باسم الجمال ^(١) » .

وقد يعجب الباحث حين يرى سانتايارنا يدخل مفهوم « اللذة » فى تعريفه للجمال ، ولكن الحقيقة إن إعجاب سانتايارنا باليونان قد أملى عليه اعتبار اللذة عنصراً هاماً من عناصر الظاهرة الجمالية ، بما جعله يعد « الجمال » قيمة خالصة إيجابية ، وكأن « الجمال » عنده قد بقي كما كان عند أفلاطون وأرسطو انسجماً وكالاً ، وتحقيقاً إيجابياً محضاً . وعلى حين أن مظهر مفكرى العصر الحديث قد تخلوا عن هذا المفهوم الكلاسيكى للجمال ، خصوصاً وأن الحركات الفنية الحديثة قد أدخلت فى هذا المضمار مفاهيم جديدة مثل مفهوم « الجلال » Sublime ، ومفهوم « التعبير » ، نجد أن سانتايارنا قد ظل متمسكاً بالفكرة اليونانية القديمة عن « الجمال » باعتباره قيمة إيجابية خالصة . ولا شك أن فيلسوفنا حينما أبى أن يفسح للقيم السلبية أى مكان فى علم الجمال ، فإنه قد استبعد تماماً فكرة « القبح » من مجال الدراسات الجمالية ، فضلاً عن أنه قد اقتصر على استعارة نماذج الفنى من أعمال الكلاسيكيين وحدهم ، دون الاهتمام بتطبيق فكرته الجمالية على الأعمال الرومانسية أيضاً . هذا إلى أن سانتايارنا قد أخذ عن شيلر Schiller فكرته فى التوحيد بين « الفن » و « اللعب » ، على اعتبار أن الطبيعة البشرية إنما تتحقق على الوجه الأكمل فى لحظات « اللعب » ، لا فى لحظات « العمل » . ولكن سانتايارنا لم يقتصر على القول بأن النشاط الفنى نشاط انطلاقي حر ، بل هو قد حرص أيضاً على إعطاء الصدارة للقيم الفنية الحرة الإيجابية المكتفية بذاتها ، على القيم الأخلاقية المقيدة السلبية المنقرضة دائماً إلى غيرها . ولما كانت القيم الجمالية مستقلة تماماً عن « المنفعة » و « الأخلاق » ، فليس بدعاً أن نجد فيلسوفنا ينسب إليها قيمة أعظم ، باعتبارها مصدراً لضروب أنقى وأكمل من « الإشباع » . ويمضى سانتايارنا

إلى حد أبعد من ذلك فيحاول في كتابه « الإحساس بالجمال » إقامة « أخلاق جمالية » على اعتبار أن الفضائل العليا (من أمثال الشرف ، والصدق ، والنظافة وغيرها) إنما هي فضائل جمالية مبعثها نفور الضمير من القبح أو الدمامة التي ينطوى عليها كل سلوك أخلاقي لا يراعى أمثال هذه المبادئ . وهكذا يعود سانتاينا إلى الفكرة اليونانية القديمة التي كانت تجمع بين الخير والجمال في مفهوم واحد : « kalokagathia » لكي يقرر أن المطلب الجمالي الذي يقضى بالخير الأخلاقي إنما هو أجل ثمرة من ثمار الطبيعة البشرية ^(١) . ولو قدر للتجربة الجمالية التي يعيشها المرء في بعض اللحظات الممتازة من حياته أن تلقى ظلالها على كل وجوده ، لكان في استطاعته أن يصل إلى فن جديد من فنون الحياة يكون بمثابة تفتح تام لكل إمكانيات الطبيعة البشرية . وهنا يكتسب « مذهب اللذة » طابعاً جمالياً على يد سانتاينا فتصبح كل فضيلة حقيقية إنما هي تلك التي يمكن أن تندج في لذة جمالية ، بحيث يتسبب عنها تزايد إحساس الوجود البشرى ببطء الحياة . وتبعاً لذلك فإنه يستوى في نظر سانتاينا أن نقول إن الموضوع جميل ، أو أن نقول إننا سعداء ، مادام كل « موضوع جمالي » إنما هو « تكنيك لذة » ^(٢)

غير أن هذا الجمع بين مفهوم « الجمال » ومفهوم « اللذة » قد أثار الكثير من الاعتراضات ، خصوصاً وأن تذوق الجمال ليس مجرد إدراك حسي ، وإنما هو إدراك لقيمة ، أو اكتشاف لدلالة جمالية هيئات لأى مظهر حسي أن يستوعبها بتمامها . وليس أيسر على الباحث — بطبيعة الحال — من التوحيد بين « الفن » من جهة وبين « المتعة الجمالية » من جهة أخرى ، ولكن أليس تعريف الفن بالاستناد إلى ما يتولد عنه من لذة إنما هو (كما قال تولستوى) أشبه ما يكون بتعريف الطعام بالاستناد إلى ما يسببه لنا من لذة ؟ . . . الواقع أنه كما أن المهم بالنسبة إلى الطعام إنما هو الوقوف على قيمته الغذائية في حياة

(1) G. Santayana : " Sense of Beauty " , p. 31.

(2) J. Duron : " La Philosophie de G. Santayana " , 1950 , p. 306.

الكانن العضوى بصفة عامة ، فكذلك نجد أن المهم بالنسبة إلى الفن إنما هو الكشف عن الدور الذى يقوم به فى حياة الإنسان ، باعتباره مظهرًا من مظاهر الوجود البشرى . وإذن فإننا إذا أردنا أن نقف على ماهية الفن ، كان علينا أولاً وقبل كل شيء أن نكف عن اعتباره مصدر لذة ، لكي نحاول دراسته باعتباره وسيلة من وسائل « الاتصال » بين الناس ^(١) . وحتى لو سلمنا (جدلاً) مع سانتايانا بأن « اللذة » عنصر جوهرى هام من عناصر « الفن » ، فلا بد لنا من أن نتذكر أننا هنا يواجه لذة من نوع خاص : لأنها لذة تبدو للذهن محملة بالمعاني ، عامرة بالدلالات . ولو أننا عمدنا إلى تحليل الخبرة الجمالية لتبين لنا (كما لاحظ كل من كانت وشيلر) أن « اللذة » التى تقترن بهذه الخبرة إنما هى مظهر لتوافق الطبيعة والعقل ، أو لانسجام « عالم الظواهر » مع « عالم المطلق » . وليست فكرة سانتايانا عن « الكمال » (الذى تشير إليه كل خبرة جمالية) سوى تعبير عن إيمانه الضمنى بقيمة « الجمال » من حيث هو ' مظهر لانسجام « الداخلى » مع « الخارج » ، أو لتوافق « الطبيعة البشرية » مع « العالم الخارجى » . وإذن فإن فكرة « اللذة » لا تكفى وحدها لتفسير « الجمال » . وإنما لا بد لنا من أن نفهم « الخبرة الجمالية » فى ضوء فكرة سانتايانا عن توافق الوجود البشرى مع الواقع ، فى اللحظة التى يتم فيها تلاقى الحواس والمخيلة مع موضوع رغبتهما . ومن هنا فإن « الجمال » يبدو — فى نظر سانتايانا — بمثابة أوضح مظهر « للكمال » ، وأعظم دليل على إمكان تحققه . ولما كان « الكمال » هو المبرر الأوحد للوجود ، فلا غرو أن تكون « للجمال » أهميته فى تدعيم « الحياة الأخلاقية » . ولهذا يؤكد سانتايانا أن الجمال هو الضامن لإمكانية توافق النفس مع الطبيعة ، وبالتالي فإنه سبب كاف للإيمان بسمو « الخير الأخلاقى » ^(٢) . ومثل هذه النتيجة تقرب مذهب سانتايانا فى اللذة الجمالية من شتى المذاهب المثالية فى الفن ، ما دامت قيمة الفن إنما تنحصر فى الطابع الأخلاقى الذى يضيفه النشاط الفنى على الحياة الإنسانية بصفة عامة .

(1) Tolstoi : "Qu'est - ce - que l' Art " , p. 58.

(2) " Sense of Beauty " , p. 270.

فإذا ما انتقلنا الآن من الحديث عن طبيعة الجمال إلى الحديث عن مقومات الجمال ، وجدنا أن سانتاينا يحصر هذه المقومات في عناصر ثلاثة : المادة ، والصورة ، والتعبير . — والعنصر الأول من هذه العناصر إنما يشير إلى اللذات الحسية التي توفرها لنا الحواس المختلفة ، مع ملاحظة اختلاف حظ كل منها في درجة (ونوع) « اللذة » التي يمدنا بها . وربما كانت « لذات البصر » هي أقوى اللذات وأشدّها تأثيراً ، بدليل أن فكرة « الجمال » نفسها قد نشأت لدى الإنسان عن بعض « المعطيات البصرية » ، فضلاً عن ارتباط الخبرة الجمالية بالإدراك الحسى ، مما جعل كلمة « شكل » (أو « صورة » forme) تكاد تصبح مرادفة لكلمة « جمال » . ولو أننا نظرنا إلى « المحسوس المرئي » لوجدنا أن جمال الألوان فيه إنما هو المظهر الأول الذى تدركه منه أعين المشاهدين ، وبالتالي فإن اللون أقدر عناصر الموضوع الحسى على استثارة إعجابنا وتوليد اللذة في نفوسنا (كما يبدو بوضوح لدى الأطفال ، ولدى جماعة المصورين ، ولدى غيرهم ممن يرون في الألوان أقوى تعبير عن فضايرة الأشياء) . والحق أن تأثير الألوان ليس مجرد تأثير حسى ، بل هو تأثير عاطفى (أو وجدانى) أيضاً بدليل أن منظر غروب الشمس ، ومنظر الزجاج الملون في بعض الكاتدرائيات ، يثير في النفس من « الارتباطات المتنوعة » associations ما يخترق الحواس عبر القلوب ، فتتفعل له النفس والجسم معاً ...

والوظائف الحيوية — في نظر سانتاينا — دور هام في إدراك الجمال الحسى ، لأن كل قوة الشيء الجميل إنما تتوقف على سلامة هذه الوظائف ، خصوصاً وأن « الصحة » هي الشرط الاساسى الذى تستند إليه سائر اللذات . والواقع أن الوظائف الحيوية إنما هي التي تمدنا بالطاقة الفائضة اللازمة لتكامل من اللعب ، والنشاط الفنى ، والتذوق الجمالى نفسه . ونحن لا نغفل في العادة إلى هذه الوظائف ، نظراً لأنها لا تملك عضواً خاصاً بها ، أو بالأحرى لأن العضو الخاص بها باطن في صميم الجسم . ولكن من المؤكد أنه لو لا تلك الوظائف الحيوية ، لفقد العالم في نظرنا الشيء الكثير من روعته وبهائه . وحسبنا أن

نتذكر الدور الكبير الذي تضطلع به الغريزة الجنسية في انتشار الشعور الجمالى، لكن نتحقق من أهمية هذه الوظيفة الحيوية في مضمار النشاط الفنى . ولا غرو، فإن الغريزة الجنسية — عند الإنسان — لم تقتصر على حل مشكلة التكاثر، بل هى قد أخذت على عاتقها حل هذه المشكلة بما يتلاءم مع طبيعة النوع البشرى، فكان من ذلك أن اقترنت بعملية التكاثر أرواج عديدة وارتباطات متنوعة عملت على إضفاء هالة من السحر والجمال والسمو على علاقة الرجل بالمرأة. ولما كانت الرغبة الجنسية لدى الإنسان رغبة مستمرة لا ترتبط ببعض المواسم الخاصة، فقد استطاعت هذه الرغبة أن تتحرر من الحاجة المباشرة، كما جاءت بعض الغرائز الأخرى فانضافت إليها، وأصبح في وسع الإنسان أن يركز اهتمامه في صفات موضوع الحب، أو أن يحوله نحو موضوعات أخرى، مما حمل على ظهور اهتمامات ثانوية حول موضوع الغريزة الأصلية، فوجد النشاط الفنى مجالاً واسعاً للممارسة حبه للجمال وولعه بالصفات الجميلة. وكما أن القيثارة التى جعلت في الأصل للتذبذب مع حركات الأصابع قد تتهز لأية نسمة من الهواء، فإن طبيعة الرجل التى خلقت في الأصل للإقبال على المرأة والالتباه إليها، قد تستجيب أيضاً لمنبهات أخرى، ومن ثم فإنها قد تذوب حناناً لكل ما في الوجود^(١).

وإذا كانت النظريات المثالية — في علم الجمال — قد دأبت على احتقار المحسوس وازدراء الجمال المحسى، فإن سانتايانا يؤكد أن العنصر المحسى (أو المادى) في الجمال إنما هو الدعامة الأولى، بل الركيزة الأصلية، التى يقوم عليها كل تأثير فنى. ومعنى هذا أنه بمجرد ما يخفى العنصر المادى من أى موضوع جمالى فإن الانفعال المرتبط بهذا الموضوع لا بد من أن يصبح سطعياً، ضعيفاً، إن لم يخف على الإطلاق. ولا غرابة في ذلك مطلقاً؛ فإن كل شيء لا بد من أن يصبح عديم التأثير، بمجرد ما تضعف المادة، أو بمجرد ما تصبح جدهاء. ولو لم يكن البارثون مصنوعاً من الرخام، أو لو لم تكن النجوم وضاءة ذات نار، لكانت بلا شك أشياء ضعيفة لا تنطوى على أى تأثير. حقا إن المادة ليست كل شيء في الجمال

(1) Santayana : "Sense of Beauty", p. 56.

(فإن جميع المساكن المبينة بالرغام ليست بالضرورة مساكن جميلة) ، ولكن من المؤكد أن المادة هي مبدأ (أو بداية) الجمال ، كما أن الإحساس هو مبدأ (أو بداية) المعرفة . وليس من مظاهر التبل في شيء أن ينعدم لدى المرء كل إحساس بالقسم المادية للوضوع الجميل ، بل ربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال إن العدم مثل هذه الحساسية هو الكفيل بإثارة شكوكنا حول مدى مشروعية « الانفعال الجمالي » في مثل هذه الحالة . ولهذا يؤكد سانتايانا مرة أخرى أن المادة هي بالضرورة الدعامة الأساسية لكل ظاهرة جمالية^(١) .

ثم ينتقل فيلسوفنا بعد ذلك إلى الحديث عن العنصر الصوري (أو الشكلى) Formal في الجمال فيقرر أن إدراك الجمال الصوري يستند إلى فسيولوجية الأجهزة الحسية . وهنا يدرس سانتايانا « الأشكال البصرية » فيقول إن لدى العين حركة غريزية تجعلها تركز كل انطباع حسي على ذلك الجزء المركزي من الشبكية ، ألا وهو الجزء الذي يملك أكبر درجة من الحساسية . وحين تقوم العين بهذه الحركة فإنه سرعان ما يترتب عليها مجموعة متوالية من الإحساسات العصبية التي يقترن بها تنبيه عام لسلسلة من النقاط الماثلة على الشبكية ، كل بحسب كلفتها الخاصة أو موضوعها الخاص . وسرعان ما تكتسب هذه الإحساسات نزوعاً واضحاً نحو التكرار بعضها مع البعض الآخر ، بحيث أنه بمجرد ما يحدث أى انطباع حسي على أية نقطة من النقاط على السطح الخارجى للشبكية ، فإن مثل هذا الانطباع سرعان ما يقترن بتنبه في مركز الإبصار نفسه يسير في حركته جنباً إلى جنب مع حركة نقاط الشبكية التي تعرضت للتنبيه . وهكذا تتكون شبكة من الارتباطات يتحقق عن طريقها نوع من الاقتران بين إحساس أية نقطة سطحية من نقاط الشبكية وبين مجموع النقاط الأخرى ، وكأن العلاقة بينهما هي علاقة النقاط الهندسية بالمستوى أو المجال الذي توجد فيه . وتبعاً لذلك فإن للأشكال الهندسية قيمة

(1) Ibid ; pp. 78 — 81.

(وانظر أيضا ، Duron : “ La Pensée de Santayana ” , p. 311 .)

جمالية مختلفة (أو متباينة) ، نظراً لاختلاف الجهد الحسى والعقلي الذى تقوم به العين لإدراك كل شكل من هذه الأشكال . ولنضرب لذلك مثلاً فنقول إن العين حين تدرك « الدائرة » ، إنما تقوم بمجموعة من التوترات العضلية الموضوعية التى تنقسم بنوع من الاتزان أو التعادل ، فلا تلبث أن تجد نفسها مضطرة إلى الارتداد نحو المركز ، وكأنها هو من الدائرة بمثابة مركز ثقل ، مما يولد لدى المرء ضرباً من الإحساس بالاستواء أو التساوى المطلق ، وهو الإحساس الذى يشعرنا من جهة بالنقاء الجمالى للدائرة كشكل هندسى ، ومن جهة أخرى بفقر الدائرة ورتابتها (إن لم نقل دمايتها) كصورة جمالية . وأما حينما توجد العين بإزاء شكل يضاوى Ellipse ، فإنها لا تستشعر مثل هذا الملل (أو هذه الرتابة) ، نظراً لأنها تجد نفسها مضطرة إلى القيام بحركة تنظم بمقتضاها أجزاء هذا الشكل ، وتخضع بعضها للبعض الآخر ، وبالتالي فإننا نلاحظ فى هذه الحالة تنوع التوترات الموضوعية التى تقوم بها العين ، مما يؤدي إلى خصوبة التأثير أو ثراء الانطباع الحسى المترتب على إدراك العين لمثل هذا الشكل الهندسى . وهناك أشكال هندسية أخرى أكثر تعقيداً وأشد انحناء ، مما يؤدي إلى زيادة الإيقاع الذى تقوم به عضلات العين فى حركاتها الطبيعية ، ولهذا فإننا نشعر بارتياح أكبر لمشاهدة تلك الأشكال ، وقد نطلق عليها اسم « الأشكال الهندسية الرشيقة »^(١) .

وسانائانا يلاحظ أيضاً أننا إذا كنا كثيراً مانسـر لرؤية « الأشكال المتناظرة » : Symetrical forms ، فذلك إلا لأن « التناظر » يعبر عن الإحساس بالتساوى والاقتصاد ، نتيجة لتوازن التوترات العضلية التى تقوم بها العين حين تدرك الأشياء المتناظرة ، فضلاً عن ارتياح النفس لتحقيق الشيء المنتظر ، واستمتاعها بالإيقاع الذى درجت عليه ، واغترابها للتعرف على الشيء الذى سبقت لها رؤيته . فالتناظر إنما هو حالة خاصة من حالات

(١) Santayana : "Sense of Beauty. ", pp. 88 — 91. (gracious forms).

« الوحدة في التنوع » (أو الكثرة) « unity in variety » ، وسانتايانا يسلم بالنظرية الكلاسيكية في الجمال فيعتبر هذا المبدأ مبدأ أساسياً من المبادئ الجوهرية لجمال الشكل . وهو ما يتابع فشنر Fechner في تصنيفه العام للأشكال ، فيحدثنا عن طبيعة « التعدد » أو « التنوع » المراد توحيده في كل حالة من الحالات ، لكي يبين لنا أن جمال الشكل إنما يتوقف في خاتمة المطاف على « تركيب » أو « بنية » structure كل « موضوع جمالي » على حدة .

حقاً إننا قد نسر لرؤية الامتداد الشاسع للسماء الزرقاء ، أو قد نجد متعة كبرى في تملي منظر النجوم العديدة المنتثرة فوق رؤوسنا ، وكان « الكثرة » وحدها قد تولد لدينا ضرباً من اللذة الجمالية ، ولكن الحقيقة — فيما يرى سانتايانا — أن الكثرة هنا مقترنة بضرب من « الاطراد » أو « التجانس » مما يوحي إلينا بأن ثمة « وحدة » تكمن من وراء هذا « التعدد » . فنحن نشعر بأن السماء هي بمثابة « أرضية » متجانسة تبرز من فوقها أشكال السحب أو أضواء النجوم ، فزناح أبصارنا رؤية تلك الصور العديدة التي تميز فوق هذه « الخلفية » المشتركة ، وكأننا نحس بالفضاء المحض الذي يجمع بين كل تلك الأشكال المتعددة . ولكن هذا الضرب من « الجمال الصوري » لا يخلو من رتبة وضعف ، من حيث قدرته التعبيرية ، وذلك لأن عنصر « التنظيم » أو « البناء » غير متوافر فيه . وأما حينما نحى الذاكرة فنجعلنا نتعرف في أشكال السحب المنتثرة في الأفق على صور بعض الحيوانات أو المشاهد المألوفة لدينا ، فهناك تتضاعف اللذة الجمالية التي نحس بها عند رؤيتنا لتلك الأشكال : ولا شك أن « النماذج » types التي سبق لنا تحصيلها في خبرتنا الجمالية الطويلة هي التي تقوم بمهمة « تنظيم » أو « بناء » تلك الأشكال ، فنكتشف لنا القيم الجمالية لأمثال هذه الموضوعات من خلال تجربتنا الفنية السابقة . وهنا يلعب قانون اللذة دوره الهام في تحديد كيفيات الموضوعات الجمالية السارة (أو الملائمة) ، خصوصاً وأنا — فيما يقول سانتايانا —

« لا نعرف ما هو « المثل الأعلى » the Ideal ، إلا لأننا نلاحظ ما يروقنا (أو ما يسرنا) في العالم الواقعي » (١) .

وهنا قد يقال إنه إذا كان الشيء الجميل مراًؤه وخصوبته ، فما ذلك إلا لأنه يثير لدينا إحساساً غامضاً مختلطاً يجعلنا عاجزين تماماً عن تحديد مضمونه أو فهم تعبيره أو تعيين صورته . وأصحاب هذا الرأي يقررون أن الصورة الجمالية الحقة إنما هي تلك الصورة الخصبه العامرة بآلاف من الصور الممكنة ، فلا يكاد المرء يشاهدها حتى يجد نفسه يازاء جمهرة عديدة من الأشكال والأطياف والصور . وبهذا المعنى يكون موطن الجمال في « الموضوع الجمالي » كامناً — على وجه التحديد — في جانبه الخفي المضمّر ، فلا يكون المنظر الطبيعي مجرد مشهد محدد ، بل يبدو لنا على صورة حقيقة خصبه غنية لا يفصح ظاهرها عن باطنها ، ولا يكون في وسع العين أن تستوعب شئ جوانبها : وليس من شك في أن هذا « اللاتحدد » indetermination الذي تلسم به بعض مناظر الطبيعة إنما هو الذي يفسح المجال أمام حواسنا ، ومخيلتنا ، فلا يلبث المرء أن يسقط انفعالاته وأوهامه وأحلام يقظته على تلك الأشكال (أو المناظر الطبيعية) الماثلة أمام ناظره ، وعندئذ يحس بأن الطبيعة حقاً سحرها الذي لا يدانيه أي سحر آخر ! ولكن سانتا يانا يحذرننا من الاستسلام لوهم « اللاتحدد » : فإن الجمال — في رأيه — لا بد من أن يقترن بالشكل (أو الصورة) ، و « الشكل » . لا بد من أي يحى « محدد » . وإذا كان مفهوم « البناء » structure مفهوماً أساسياً من مفاهيم الجمال ، فما ذلك إلا لأن كل موضوع لا بد من أن يتخذ « شكلاً » (أو صورة) ، وإلا لما كان في وسعه مطلقاً أن يؤثر على نفسنا ، أو أن « يشكل » أحاسيسنا . وليست أهمية « الأسلوب » أو « الطراز » style في العمل الفني سوى مجرد تعبير آخر عن أهمية « العنصر الشكلي » (أو الصوري) في الجمال بصفة عامة . والحق أن التقدم الفني إنما

(1) " Sense of Beauty ", p. 145.

يسير دائماً في اتجاه التمييز والتحديد ، لا في اتجاه الانفعال المبهوش ، وحلم اليقظة
بخيالاته وتهاويله^(١).

ومهما كان من أمر تلك النزعات الرومانتيكية التي تعلى من شأن
اللامتناهى ، واللامتحدد ، والغامض ، والمبهوش ، فإن سانتايانا يؤكد — على
العكس من ذلك تماماً — أن « الكمال » perfection يفترض « التناهى »
finitude ، وأن « الجمال » يقتضى « التحديد » precision . فلا بد للفنان من
أن يرتد إلى الطبيعة في صبر وتواضع ، محاولاً دراسة ما فيها من « أشكال
نموزجية » ، عاكفاً على تعمق أنماطها وتغيراتها ، مهتماً دائماً بالعمل على ترويض
خياله عن طريق هذا الاحتكاك المستمر بالعالم . وسانتايانا حين ينتقد وهم
« الكمال اللامتناهى » ، فإنه يكشف عن مزاج كلاسيكي نشأ في أحضان منطقة
البحر الأبيض المتوسط ، ونأثر بدراسة الفن اليوناني القديم . ومن هنا فإنه
ليس من الغرابة في شيء أن نراه يقرن الجمال بمفهوم « البنية » structure ،
مؤكداً أن الأشياء لا تكون جميلة اللهم إلا حين تكون قد نجحت في استبعاد
كل عنصر من عناصر « اللا وجود » ، لكي تبدو في كامل تحددها ووافر
امتلاتها . ولا شك أن فيلسوفنا هنا إنما يعارض شتى النزعات المثالية ،
والخيالية ، والرمزية ، بما فيها سائر الاتجاهات الحديثة القائمة على تراويل
الوجدان وأوهام اللامتناهى^(٢) .

والواقع أننا لو أنعمنا النظر إلى الطبيعة — فيما يقول سانتايانا — لوجدنا
أنها حافلة بالتمازج العضوية المنتظمة ، والناصر المباشرة المنسقة ، مما يبرر
القول بأن هناك « أنشكالا » محددة تنكرر على مرأى من إدراكنا الحسي
العادى ، فتكون بمثابة الأسس التي نستطيع بالاستناد إليها أن تصور العالم
تصوراً جمالياً . ولئن كان الإنسان قد احتاج إلى فترة طويلة من الزمن قبل أن

(1) Ibid , pp. 151 152 (§ 37)

(2) J. Duron : « La Pensée de G. Santayana », Nizet, 1950,
p. 316.

يتمكن من استخلاص تلك « النماذج » types ، واتزاعها من مجرى الحياة العملية النقية ، إلا أن الجهد الهائل الذى قام به زعماء الفن الكلاسيكى قد عمل على تزويدنا بأنماط شكلية من الإدراك ، كانت بمثابة نماذج طبيعية ومثالية فى الآن نفسه . ومهما كان من أمر تلك المصاعب التى قد يصطلم بها الفن حين يحاول اليوم استعادة تلك « الأشكال » ، فإن من المؤكد أن الطبيعة هى التى تزود الفن بأمثال هذه النماذج . وليس من سبيل أمام الفنان — اليوم — لتجنب خطر الوقوع فى رتابة للمواضع الفنية الأكاديمية من جهة ، وانحرافات الدوق الساجحة فى التجديد من جهة أخرى ، اللهم إلا بمعاودة الاتصال بالطبيعة وتحديد هذا الاتصال يوماً بعد آخر .

حقاً إن سانتاينا يقرب « الجميل » من « النافع » ، فى أكثر من موضع ، على اعتبار أن الكثير من الأشكال الفنية قد صدرت عن بعض الضرورات العملية (أو الحاجات النقية) ، ولكن هذا لا يعنى أن تكون « القيم الجمالية » مجرد « قيم عملية » أو مجرد « وسائط نقية » . والواقع أن الإنسان فى حاجة إلى التكيف مع الطبيعة ؛ وهذا التكيف نفسه هو الذى أدى بأشكال فن كفن المعمار (مثلاً) إلى التوافق مع الضرورات العملية (بما فيها عوامل الوقاية ، والاحتواء ، والإضاءة ، والاقتصاد ، والتلك ، وتنوع المواد الأولية .. الخ) . ولكن عين الإنسان لم تلبث أن اعتادت أنماطاً معينة من الصور ، نتيجة لتكرار إدراكها لأمثال هذه الأشكال النموذجية ، فأصبح خط المنفعة هو بعينه خط الجمال . ومن هنا فإن سانتاينا لا يسلم مع أفلاطون بوجود « جمال مطلق » يتحكم فى نظام العالم ، بل هو يقرر أن تنظيم العالم قد نشأ عن فعل بعض القوى الآلية (أو الميكانيكية) التى حددت لنا بعض « النماذج » أو « الأنماط » ، فلم يكن على إدراكنا الجمالى — من بعد — سوى أن يراعها فى تذوقه للجمال .

ولسنا نريد أن نستمرسل فى شرح مذهب سانتاينا « الطبيعى » فى تفسير الجمال الصورى ، وإنما حسبنا أن نقول إنه إذا كان « الجميل » فى رأى فيلسوفنا

وثيق الصلة « بالضرورى » أو « النافع » ، فما ذلك إلا لأن نطاق « الظواهر الروحية » خاضع هو نفسه لقانون « التكيف » بوصفه قانوناً طبيعياً عاماً .
حقاً إن النشاط الفنى يمثل « الإنسان مضافاً إلى الطبيعة » (كما يقال عادة) ،
ولكن كل مهمة الفنان إنما هى الامتداد « بالمنفعة » بحيث تستحيل إلى « جمال » .
وهنا يكون عامل « اللذة » أو « المتعة » بمثابة العامل الأساسى فى صبغ بعض الأشكال التجريدية بقيم جمالية ، نتيجة لما يترتب على إدراكنا لتلك الأشكال من إحساس ملائم يرتبط بفعل بعض التوترات العضلية والحسية . وهكذا يخلص سانتايانا إلى القول بأذ « الجبال إنما هو الضامن لإمكان توافق النفس مع الطبيعة ^(١) » .

فإذا ما انتقلنا إلى العنصر الأخير من عناصر الجمال ، ألا وهو عنصر التعبير expression ، وجدنا أن سانتايانا يفسر « التعبير » باعتباره مجموعة من التأثيرات الانفعالية التى تصفى على المضمون الجمالى لأى عمل فنى دلالة وجدانية خاصة ، تختلف باختلاف الذكريات والارتباطات التى تتولد فى ذهن المتدوق لهذا العمل . وعلى حين أن فيلسوفاً مثل كروتشه Croce قد جعل من « التعبير » ظاهرة جمالية أساسية لا تكاد تفصل عن « الحدس » ، نجد أن سانتايانا يعد « التعبير » عنصراً مستقلاً قائماً بذاته ، وكأنما هو يمثل مجموعة من التأثيرات الخارجية التى تنضاف إلى المضمون الخاص للصورة الجمالية ، مادياً كان هذا المضمون أم صورياً . فالتعبير إنما ينفذ إلى مجال الشعور الجمالى من خلال عملية الاستثارة الوجدانية ، لا من خلال عملية الإدراك الحسى المباشر . وهذا هو السبب فى أن دلالة التعبير قد لا تكون فى أصلها دلالة جمالية ، وإنما هى تكتسب هذه الصبغة من خلال اقترانها بالمضمون المادى والصورى لأى موضوع جمالى . وعلى حين أن جماعة « التعبيريين » (expressionnism) قد تصوروا أن لدى « الذات » قدرة على الامتداد إلى « الموضوع » ، من أجل إسقاط مشاعرها عليه ، أو تحقيق ضرب من التماثل بينها وبينه ، نجد أن

(1) " Sense of Beauty " , p. 270.

سانتايانا يرفض هذه النظرية التعبيرية ، لكي يؤكد لنا أن القوة التعبيرية التي ننسبها إلى أى موضوع إنما تمثل مجموعة من الشحنات الوجدانية التي انضفت إلى هذا الموضوع نتيجة لارتباطه في تجربتنا ببعض المواضيع الأخرى أو ببعض العواطف السابقة . وآية ذلك أننا حينما ننسب إلى أى منظر طبيعي جمالا تعبيرياً ، فإننا عندئذ إنما نستعيد في أذهاننا بعض الذكريات السارة التي ارتبطت بهذا المنظر ، وبالتالي فإننا نخلع عليه سحراً عميقاً نستمد منه ذكرياتنا الماضية ونضعه حول المنظر الحاضر كحالة من السعادة تغلف بها هذا الموضوع . وهكذا نجى هذه الارتباطات الذهنية فتضاف إلى الموضوع المدرك ، وتضفي عليه جمالا من نوع آخر هو ما يسميه سانتايانا باسم « جمال التعبير » . وأما كلمة « قوة تعبيرية » ، *expressivity* فإن سانتايانا يعنى بها قابلية الإيحاء التي يتمتع بها أى موضوع ، بحيث يكون في وسع صورته الخاصة أن تستثير في أذهاننا صوراً أخرى . فليست « القوة التعبيرية » ، التي يمتلكها أى موضوع سوى دائرة الأفكار التي تحيط به في الذهن ، ومثل هذه الدائرة لا بد من أن تتنوع بتنوع القدرات الذهنية الموجودة لدى هذا المشاهد أو ذاك . ولكن عنصر « المتعة » لا بد أيضاً من أن ينضاف إلى هذه « الأفكار » ، أو تلك « الحواطر » المستتارة ، وإلا لما كان للتعبير أى مدلول جمالي (١) .

ولا بد لنا من أن نتوقف قليلا عند نظرية سانتايانا في صلة الفن بحياة العقل : فإن هذه النظرية تبين لنا كيف أن الجمال وثيق الصلة بشئى المظاهر الأخرى لكمال الطبيعة ، وبالتالي فإنها ترينا كيف أن الفن على توافقه تام مع الإنجازات الأخرى للحياة العقلية . وقد كتب سانتايانا كتابه الثانى في علم الجمال ، ألا وهو كتاب « العقل في الفن » ، *Reason in Art* لكي يكشف لنا عن طبيعة الفن ، ووظيفته في التقدم البشرى . وليس في وسعنا — بطبيعة الحال — أن نأتى هنا بالتفصيل على نظرية سانتايانا في تفسير نشأة الفن ، وإنما حسبنا أن نقول إن هذه النظرية تطبيق لموقف سانتايانا الفلسفى العام في

اعتبار العقل (أو الروح) مجرد ظاهرة عرضية (أو ثانوية) *épiphénomène* ،
بدليل أن فيلسوفنا يعد الفنون بمثابة نتيجة آلية تولدت عن تلقائية الغرائز .
فلم تكن المحاولات الفنية الأولى سوى مجرد محاولات عشوائية ، تلقائية ،
نشبت عن بعض الحركات العفوية للسلوك البشرى ، مثلها في ذلك كمثل
إشارات الإنسان وضحكه وبكائه وصياحه ونطقه وتجهمه وغيرها من الحركات
الأخرى المتوقعة تماماً على الحاجة المباشرة . وقد وجد الفرد في القيام بأعمال
هذه الحركات نشاطاً ممتاً نسبته إلى نفسه ، فلم يلبث أن كرر تلك التجارب الملائمة
مستمعاً بما كانت تنطوى عليه من لذات جمالية ، نظراً لأنه لاحظ أنها تعدل من
حالة حساسيته ، وأنها تزوده بضروب جديدة من «الإشباع» . ومن هنا فإن الرقص
والموسيقى والشعر ، وشتى فنون الحركة لم تكن في الأصل (لدى الإنسان
البدائي) سوى مجرد منافذ لاستنفاد طاقة الإنسان الزائدة ، عن طريق القيام
ببعض الحركات التي تغير من وضع الجسم ، أو تنشيط بعض طاقاته ، أو تشجيع
ميله إلى الإبداع . . . إلخ . ولا شك أن الإنسان حينما فطن إلى « المتعة » التي
تنطوى عليها أمثال هذه الحركات العابرة ، فإنه لم يلبث أن حاول البحث عن
طريقة ناجمة لتسجيلها وتخليدها حتى لا تزول بسرعة في دوامة الزمان ، ومن
هنا فقد راح الإنسان يبحث عن أشكال أخرى من النشاط تكون أقدر على
البقاء ، وسرعان ما تحقق من أن في استطاعته أن يسجل آثاره على الأشياء
فكان من ذلك أن ظهرت فنون البناء والنقش والنحت . . إلخ . ولا شك أن
الإنسان الأول حينما استطاع أن يبتقى لنفسه قصراً من الرمل ، فإنه قد وجد
في هذا الفعل دليلاً على أن في وسعه تسخير الأشياء لخدمته ، وبالتالي فإنه لم
يلبث أن انصرف إلى تعديل مسكنه وتأسيس طبيعته^(١) . وهكذا كانت بداية
الفن هي تلك العملية البسيطة التي شعر خلالها الإنسان بأن للفعل الذي يقوم
به بعض النتائج العملية المفيدة ، فكان هذا الشعور بمثابة أول معرفة تكنيكية
بمعنى الكلمة . والفن هنا كالحياة سواء بسواء : فإنه وإن كان في أصله تلقائياً
يقوم على المحاولة والخطأ ، إلا أنه سرعان ما يثبت كل فعل يضمن له النجاح .

ومعنى هذا أن من شأن الفعل الناجح أن ينظم الصدف السعيدة ، لكي يحيل « المحاولة » إلى « تكتيك » . وهنا تلعب الخبرة دوراً كبيراً في مساعدة الإنسان على سبر غور إمكانياته ، إذ تمحى من ذاكرة الإنسان آثار المحاولات الفاشلة ، لكي يتسجل في ذهنه تكتيك « المحاولة الناجحة » ، وعندئذ تتكون لديه بمرور الزمن بعض العادات الصالحة ، ويستحيل النجاح نفسه إلى « حكمة » . ثم لا يلبث الفنان أن يتحرر رويداً رويداً من تلك التلقائية الآلية البدائية ، لكي يشرع في تصور غاياته ، فيفتح بذلك أمام الإنسان طريقاً للوصول إلى مرحلة الانطلاق أو الحرية (في الفن) ، وبالتالي يضع الدعائم القوية لتوطيد حياة العقل . وبمقدم الفن يصبح في وسع الإنسانية أن تصطنع في نشاطها بعض الأدوات الثابتة ، ويصير في إمكان الإنسان تكييف الأشياء الخارجية مع مطالبه الداخلية (أو مع قيمة الباطنية) . ولئن كان العمل الفني هو في أصله مجرد « حلم مسجل » ، إلا أن هذا الحلم لم يعد مجرد هبة فردية قد جاد بها عليه شيطان اللحظة العابرة ، بل هو قد استحال إلى رمز نافع للمستقبل ، فأصبح في استطاعته أن يثيق الطريق أمام أعمال فنية أخرى . وقد لا يكون الفنان سوى مجرد « حالم » ، ولكنه « حالم قد ارتضى لنفسه أن يحلم بالعالم الواقعي » . وسانتايانا يسهب في الحديث عن نشأة الفنون المختلفة ، بما فيها المعمار ، والرقص ، والموسيقى ، والشعر ، وغيرها من الفنون ، لكي يبين لما كيف أن معظم هذه الفنون قد صدرت في الأصل عن ضروب غير جمالية من النشاط . فالرأى القائل بنشأة الفن في استقلال تام عن غيره من مظاهر النشاط البشري (إنما هو رأى متهافت تكذبه حالة الفن في المجتمعات البدائية (وفي الحضارات القديمة أيضاً) . ولئن كان سانتايانا لا يتحدث عن صلة الفن بالسحر magic ، إلا أننا نجد يؤكد أن « الوظيفة الجمالية » المحضة للفنون لم تتضح إلا في عصر متأخر جداً ، حينما استقلت القيم الجمالية عن القيم العملية والنفعية . ومهما يكن من شيء ، فإن التاريخ شاهد — فيما يقول سانتايانا — على أن مثل الفن كمثل العقل من حيث أن كلا منهما إن هو إلا مظهر لتحقيق نجاح الحياة .

وساتانايانا يتوقف طويلاً عند فنون اللغة (من شعر ونثر) ، لكي يحدثنا عن صلة الشعر بالحقيقة ، ووظيفة اللغة في الشعر ، وأشهر الشعراء الفلاسفة (من أمثال لوكريتيوس ودانتى وجيته) ، كما يحدثنا أيضاً عن فن الموسيقى وصلته بحياة العقل ، فضلاً عن أننا نجدده يسهب في الحديث عن الفنون التشكيلية وصلتها بالمثل الأعلى الكلاسيكي . . . إلى آخر تلك الدراسات الجمالية العميقة التي يفيض بها كتاب «العقل في الفن» . ولكن الذي يعنينا بصفة خاصة من كل هذه الدراسة إنما هو حديث ساتانايانا عن صلة الفن بكل من الأخلاق والحياة ، في الفصول الثلاثة الأخيرة من كتابه المشار إليه . وهنا يبدأ فيلسوفنا حديثه باستيعاب الاتجاهات المختلفة الممكنة في تصور مشكلة الصلة بين الفن والحياة ، فيحصرها في مواقف أربعة . والموقف الأول من هذه المواقف إنما هو ذلك الذي يفصل الفن تماماً عن الحياة ، بدعوى أن الفن للفن ، وأن النشاط الفني نشاط غير مشروط ، وبالتالي أنه نشاط مستقل استقلالاً تاماً عن شتى مظاهر الحياة البشرية الأخرى . ولا شك أن هذا الموقف هو الذي حل على نشأة «عبادة الجمال» (على نحو ما عبر عنها بعض الفلاسفة وعلماء الجمال ورجال الفن) . وأما الموقف الثاني فهو على النقيض تماماً من الموقف الأول : لأنه يستبعد النشاط الفني من مظاهر النشاط البشري الجدى ، فيسار أفلاطون في طرده للشعراء من جمهوريته ، ويحجر على الفن باسم الرقابة الأخلاقية الصارمة . (ولا يختلف كثيراً عن هذا الموقف موقف أولئك الذين ينسبون إلى الفن وظيفة ترويجية — باعتباره مجرد أداة للتسلي — في نطاق حياة منظمة تحكمها مقولات الفعل) . وأما الموقف الثالث فهو ذلك الذي ينسب إلى الفن قيمة نفسية بوصفه مرحلة ضرورية من مراحل التقدم الديالكتيكي للروح البشرية ، وإن كان من شأن هذا التقدم أن يفضى بالضرورة إلى تجاوز الحياة الجمالية ، من أجل الانتقال نحو مرحلة أخرى قد يمثلها العلم أو الأخلاق أو الدين . وأصحاب هذا الاتجاه يعتبرون بقيمة الفن ، ولكنهم يخضعونه لمبدأ تقويمي يحكم عليه سلفاً بالبقاء في مستوى أدنى من

مستويات غيره من مظاهر النشاط البشرى ، ومن ثم فإنهم لا ينسبون إلى الفن أى طابع نوعى باعتباره مجرد مرحلة مؤقتة من مراحل تطور الوعى البشرى . وأما الموقف الأخير (وهو فى نظر سانتايانا الموقف الأوحى الذى ينصف فى الحكم على الفن) فهو ذلك الذى يدمج النشاط الجمالى فى صميم الحياة العقلية للوجود البشرى ، باعتباره مظهراً من مظاهر سعى الإنسان نحو تحقيق المثل الأعلى ، وبذلك لا يكون الفن مستقلاً تماماً عما عداه من مناسط الحياة الإنسانية ، ولا يبقى بمعزل تماماً عن الحياة الجدية ، ولا يظل خاضعاً خضوعاً مطلقاً للأشكال العليا من أشكال الحياة الروحية .

ولا يحد سانتايانا أدنى صعوبة فى البرهنة على تهاافت الموقفين الأولين باعتبارهما مجرد اتجاهين خطيرين ينطويان على تجاهل تام لشروط المثل الأعلى العقلى . والواقع أننا حينما نعلم من شأن الفن إلى الحد الذى نجعل معه من النشاط الفنى حقيقة عليا تحمل تبريرها فى ذاتها ، دون أن تكون عليها أدنى تبعه يلزاه أى شئ آخر ، فإننا نجعل من هذه الحقيقة الفنية واقعة جذباء مصطنعة ، لا صلة لها على الإطلاق بالحياة الواقعية ، فى حين أن من واجب الفنان أن يكشف لنا عما فى الوجود من إمكانيات الانسجام أو من ضروب التوافق . وليس أبعد عن الفن ، بل أبس أدعى إلى اليأس ، من تلك الاتجاهات الفنية المزعومة التى يجبل أصحابها الفن إلى مجرد غدر أو أفون ، وكان كل مهمته إنما تنحصر فى استثارة خيالاتنا ، وتببيج انفعالاتنا ، دون أن تكون له أدنى صلة بوجودنا الواقعى أو بسعادتنا الحقيقية . ولا شك أن الفن حين يقفه عند الأوهام والمظاهر ، فإنه لن يزيد عن أقاصيص « ألف ليلة وليلة » بما فيها من أحلام وتهاويل وعريضة فكرية ! وسانتايانا يحمل أيضاً على فنون الرمزيين والتعبيريين لأنه لا يرى فيها سوى فنون هزلة تتوقف عند المظاهر ، دون أن تمتد إلى صميم حياتنا العقلية المحسنة بما فيها من قيم وأمثلة عليا . والحق أننا إذا أردنا أن نرقى بالفنون إلى مستوى النشاط العقلى المثالى ، فإنه لا بد لنا من أن نربطها بوظائفها العقلية الأخرى ربطاً وثيقاً ، بحيث لا يكون هناك

فرق بين أن نجعل الأشياء ، أو أن تجعلها نافعة أو أن ندركها في صميم حقيقتها . ومعنى هذا أن سانتاينا يريد للفنان أن يحترم ذلك الثالث اليونانى المقدس ، ألا وهو ثالث الفضيلة والحكمة والجمال ، فلا يجعل من نشاطه الفنى سوى سعى وراء ذلك الانسجام الحقيقى الذى يجعل العالم أهلاً لتقبل النفس ، ويجعل النفس أهلاً لتقبل العالم ، كما فعل قديماً شاعر كسوفوكليس ، أو كما فعل حديثاً منصور مثل ليونارد ودافنشى ^(١) Vinci (١٤٥٢ - ١٥١٩) .

وأما أولئك الذين يحدون أفلاطون في رفضه للفن باسم الأخلاق ، فإنهم لن يخدموا العقل بمثل هذا الحجر الصارم على حرية الفنانين ، بل هم سوف يرمون العقل نفسه من طائفة هامة من القيم ، ألا وهى « قيم الحواس » . والواقع أن كل أخلاق تنادى باستبعاد الفن إنما تجعل من « المثل الأعلى » حقيقة جزئية هزيلة لا تعبر فى شيء عن خصوصية الوجود البشرى . وأما الحكمة الحقيقية فإنها تنظم وترتب ، دون أن تطرد أو أن تستبعد ، وبالتالى فإنها تعرف كيف تضع « قيم الحواس » فى موضعها الصحيح إلى جوار غيرها من القيم . وليس من الصحيح أن الفن يثير الأهواء ويطلق العنان للشهوات ، بل الصحيح أنه يصدها ويتسامى بها ، حين يقرنها باهتمامات أخرى كالذكاء أو الجمال . فالفن أداة فعالة يصطنعها العقل البشرى من أجل السيطرة على التجربة سيطرة واقعية عينية ^(٢) concrete .

والفنان — على العكس من العالم — لا يحيل التجربة إلى نسق مجرد من العلاقات ، بل هو يخلع على التجربة طابعاً تأليفياً ، حين يستبق القيم الحسية للإدراك ، مستوعباً بذلك شتى جوانب الحياة العقلية . وإذن فليس أجذب من تلك الأخلاق التى تحتقر قيم الحواس دون أن تفتن إلى أن هذه القيم الحسية إنما هى بمثابة المادة الضرورية اللازمة لتشييد شتى البنايات العليا للنشاط الروحى . وما أشبه محتقرى الحواس بذلك الطائر الذى يتشكى من مقاومة

(1) & (2) Santayana : " Reason in Art " , pp. 170 & 213, 228.

الهواء ، دون أن يدرك أنه لولا تلك المقاومة لما كان في وسعهم أن ينشر جناحيه في أجواز الفضاء ! وهل يستطيع الإنسان أن يتصور انسجاماً لا تقدم لنا مادته الإحساسات ؟ أو هل يكون من حق الإنسان حين يلجح مرحلة التحقق أو الاكتمال أن ينسى ثراء نقطة الانطلاق ؟

إن البعض ليضع الفن في مستوى أدنى بكثير من مستويات الأخلاق أو العلم أو الدين أو الفلسفة ، ولكن هؤلاء ينسون أو يتناسون أن الفن يزيد من ثراء تجربتنا الباطنية ، وأن الكشف عن الجمال إنما هو — بالنسبة إلى البشر — أكبر دليل على إمكان تحقق الخير الأسمى في صميم التجربة البشرية . والحق أن الفن إنما هو الشكل الوحيد من أشكال الفعل ، الذي يستطيع أن يزودنا — عن طريق تأمل الجمال — بذلك التحقق المثالي الذي هيأت للتجربة أن توفره لنا ، اللهم إلا في القليل النادر ، ألا وهو اتحاد الحياة والسلام معاً . ولعل هذا هو السبب في أن الجهد الأخلاقي كثيراً ما يصطبغ بصبغة جمالية ، خصوصاً إذا تسنى لهذا الجهد أن يتحقق في وسط أكثر حرية . . . وإذا كانت الرابطة وثيقة — في نظر سانتاينا — بين علم الجمال وعلم الأخلاق ، فما ذلك لأن فيلسوفنا يريد أن يخضع القيم الجمالية للقيم الأخلاقية (أو العكس) ، بل لأن ثمة تبادلاً طبيعياً (في نظره) بين الأعمال الفنية وأفعال الحياة ، ولأن جمال الفن لا يمكن أن يفصل عن إنسانية السلوك . وسواء نظرنا إلى فن الفنان أم إلى فن الصانع ، بل سواء توجهنا بأبصارنا نحو الفنون الجميلة أم نحو الفنون النافعة ، فإننا لا بد من أن نعترف — في كلتا الحالتين — بأن الجهد الأسمى الذي لا بد للإنسان من أن يبذله لكي يحيا حياة إنسانية بمعنى الكلمة ، إنما هو ذلك الجهد الذي يتجلى في خلق الجمال وتذوق الآثار الجمالية . وإذا كان ثمة معنى لذلك العمل الشاق الذي يقوم به الإنسان طوال حياته ، فإن هذا المعنى لن يتفصل عن سعادة الاستمتاع بالانسجام ، ولذة الشعور بالجمال . وإذاً فإن « التجربة الجمالية » إنما هي تلك التجربة الممتازة التي تتحقق ضرباً من التوافق بين مسار أفكارنا ومسار الطبيعة ،

أو بين عقلنا وتجربتنا ، فتقتضى بذلك على ثنائية الفكر والوجود . وهكذا تتلاقى الكلمة النهائية في كتاب « العقل في الفن » ، مع الكلمة النهائية في كتاب « الإحساس بالجمال » ، مادام « ابتناق الفن ابتداء من الفرائز ، إنما هو الضمان ، بل المعيار الصحيح ، لنجاح الطبيعة ، وسعادة الإنسان » ^(١) .

ولو شئنا الآن أن نحكم على هذه الفلسفة الجمالية التي اتخذت نقطة انطلاقها من « اللذة » ، و انتهت في غالة المطاف إلى اعتبار « الخير » بمثابة الحيط الأوربد في نسج « الجمال » ، لكان في وسعنا أن نقول إننا هنا ياراء فلسفة طبيعية كلاسيكية تستمسك بالنظرة اليونانية إلى الحياة ، والكمال ، والانسجام ، وترفض شئ القيم الرومانتيكية (بما فيها القيم السلبية ، وقيم التناقض ، واللا نهائية ، والغموض ، واللاتحدد ، والظلام ، وتهاويل الخيال ، وشقاء الضمير ... إلخ) . والواقع أن سانتا يانا كان حريصاً دتماً على استبعاد « الشر » من دائرة « الجمال » ، على اعتبار أن « الخير » وحده إنما هو الحيط الأساسى الذى يشكون منه نسج « الجمال » . ومن هنا فإن فيلسوفنا قدر رفض شئ القيم السلبية التي تمسكت بها الحركة الرومانتيكية ، بحجة أنه لا يمكن لأية قيمة جمالية أن تقوم على خبرة سلبية أو تجربة من تجارب « الشر » . ولم يكن مستغرباً على فيلسوف وثق الصلة بين الحياة والكمال ، بدعوى أن الحياة وحدها شاهدة على تحقق قدر أدنى من التوازن والانسجام بين الفرائز والبيئة ، نقول إنه ليس مستغرباً على مثل هذا الفيلسوف أن يرفض حركة فنية تقوم فى الأصل على الإحساس بالعذاب الأرضى وشقاء الحياة ، كما هو الحال بالنسبة إلى الحركة الرومانتيكية . ولم يقتصر سانتا يانا على نقد وهم « السكال اللامتناهى » الذى نادى به بعض الرومانتيكيين ، بل هو قد زعم أيضاً أن « الجمال » إنما هو المظهر الأعظم لإمكان تحقق « السكال المتناهى » فى صميم الواقع . فليس تذوق الجمال بمثابة فرار إلى عالم غامض مظلم غير متحد (هو عالم اللامتناهى) ، بل هو استمتاع حقيقى بكمال الحياة وانسجامها وتوازنها وتوافقها وامتلانها ... إلخ .

وحينما يصل المرء إلى تذوق الجمال بمعناه الحقيقي ، فهناك يصبح صفاء
الذهن ، واكتمال الصحة ، وتحقيق الجمال ، وتوافر الكمال ، والاستمتاع
بالسعادة ، مجرد مظاهر مترابطة أو جوانب متصلة لنشاط عقلي موحد ، اختفى
منه كل تنافر أو انقسام ، بتحقيق ضرب من التوافق أو الانسجام بين الطبيعة
البشرية الداخلية والتجربة الموضوعية الخارجية (١) .

يبد أن هذه التفرقة الحاسمة التي أقامها سانتايانا بين « الكلاسيكي »
و « الرومانتيكي » ، (على أساس أن « الكلاسيكية » انتصار للقيم الإيجابية
في حين أن « الرومانتيكية » انتصار للقيم السلبية) إنما هي في الحقيقة تفرقة
متطرفة ليس ما يبررها في صميم تاريخ الفن . ولعل هذا ما عبر عنه الفيلسوف
الأمريكي جون ديوي — على أحسن وجه — حينما كتب يقول : « إن
« الكلاسيكي » و « الرومانتيكي » إنما يمثلان ميلين أو اتجاهين يسان بطابعهما
كل عمل فني أصيل . فإما يسمى باسم « الكلاسيكي » ، إنما يشير إلى النظام
الموضوعي والعلاقات المتجسمة في أي عمل فني ، في حين أن ما يسمى باسم
« الرومانتيكي » ، إنما يشير إلى الجودة والتلقائية اللتين تصدران عن الفردية » (٢)
ثم يستطرد ديوي فيبين لما كيف أن الطابعين الكلاسيكي والرومانتيكي قد
توافرا دائماً أبدأ في معظم الأعمال الفنية الكبرى . وأما حين يغلب أحد
الطابعين على الآخر ، فإن العمل الفني عندئذ لا بد من أن ينجى فاشلاً . وهنا
يصبح « الكلاسيكي » ميتاً ، رتيباً ، مصطنعاً ، بينما يصبح « الرومانتيكي »
وهيباً ، شاذاً ، غريب الأطوار . . حقا ان ما يميز الفن الرومانتيكي — على
وجه التحديد — إنما هو النزوع نحو الغريب ، وغير المألوف ، أو هو الرغبة
فيما هو ناء . أو قصي ، في المسكان والزمان ، ولكن من المؤكد مع ذلك (فيما
يقول ديوي) أن الفرار من البيئة العادية المألوفة إلى بيئة أخرى غريبة ،
لا يخرج عن كونه مجرد وسيلة لتوسيع الخبرة اللاحقة ، بحيث تهيم الجولات

(١) Duron : " La Pensée de Santayana " , p. 333.

(٢) « الفن خبرة » لجون ديوي ترجمة المؤلف ص ٤٧٥ .

الفنية التي يقوم بها الفنان الرومانتيكي، فتخلق ضرورياً جديدة من الحساسية، ودرحان ما تتمتع هذه الحساسية — في الوقت المناسب — ما كان غريباً أو أجنبياً، لكي تمنحه حق المواطن، أو «حقوق الجنسية» في فطاق التجربة المباشرة. ولو أن سانتايانا تمكن من فهم هذه الحقيقة، لما بالغ في توسيع هوة الخلاف بين «الكلاسيكية» و«الرومانتيكية»، وكان التعارض بينهما تعارض مطلق لا سيذل إلى محوه . . .

على أن العيب الأكبر في مذهب سانتايانا الجمالي ليس هو تمسكه بالقيم الكلاسيكية ورفضه لشيء القيم الرومانتيكية، بل هو معجزه عن فهم طبيعة «الظاهرة الجمالية»، وخلطه بين القيمة الفنية والقيمة الأخلاقية. حقا لقد بدأ سانتايانا دراسته بالتمييز بين «القيم الجمالية» من جهة، و«القيم الأخلاقية» و«القيم العملية» من جهة أخرى، ولكنه لم يلبث أن انتهى في خاتمة المطاف إلى التوحيد بين «الحير» و«الجمال»، على اعتبار أن «المثل الأعلى» لا بد من أن يحقق التوافق بين «الفضيلة» و«الجمال». وقد أقحم سانتايانا على نظريته الجمالية بعض العناصر الميتافيزيقية والأخلاقية والصرفية، فكان من ذلك أن انضافت إلى نزعتة الطبيعية في فهم الجمال نزعة أخرى أملاطونية صدرت عن نظريته في «الماهية». ولعل من هذا القبيل مثلاً ما نلنسه في بعض أحاديث سانتايانا عن الجمال، خصوصاً حين يقول: «إن طبيعة الماهية لا تبدى على أحسن وجه اللهم إلا في «الجميل»؛ ولكن بشرط ألا يكون «الجميل» مجرد اسم غامض نخلعه على شيء بطريقة تقليدية، بل حضوراً إيجابياً فعالاً أمام الروح. وحينما نكون يازاء صورة نشعر أنها جميلة، فإننا نجد أنفسنا يازاء «مركب» واضح تتألف منه «وحدة» واضحة، أو يازاء طابعين متبايزين من الشدة والفردية، نرى بوضوح أنهما ينتميان إلى «حقيقة» لا مادية خالصة، وغير قابلة لأن توجد على نحو آخر غير هذا النحو الجميل السار. ولئن كان هذا الجمال الإلهي واضحاً للعيان، خاطفاً كالبرق، غير ملموس، شريداً لا موضع له في عالم الواقع المادي، إلا أن من المؤكد مع ذلك أنه فردى مكثف بذاته، فضلاً عن أنه

— حتى إذا احتجب إلى حين — لا يمكن أن ينطىء بالفعل أو أن يتخمد تماماً ؛ وذلك لأنه وإن حل في الزمان ، إلا أنه ينتسب إلى الأبدية . ثم يستطرد سانتايانا فيقول : « إن أشد الأشياء مادية ، حينما نشعر بأنه شيء جليل ، سرعان ما يفقد طابعه المادى ، لكى يعلو على مستوى العلاقات الشخصية الخارجية ، ويصبح مركزاً متممقا في صميم وجوده ، أعنى بإيجاز أنه يخضع لعملية « تصعيد » أو « إعلاء » يستحيل معها إلى « ماهية » . وأخيراً نراه ينتهى إلى القول بأن « القيمة إنما تكمن في « المعنى » ، لا في « المادة » ، أو هى تكمن في « المثل الأعلى » الذى تقر به الأشياء ، لا في « الطاقة » التى تنطوى عليها تلك الأشياء ^(١) .

وواضح من كل هذه النصوص — وغيرها كثير — أن الخبرة الجمالية قد استحالَت في خاتمة المطاف (عند سانتايانا) إلى « خبرة صوفية » ، تفوق الوصف ، نظراً لأن حرص فيلسوفنا على تأويل تلك الخبرة بما يتفق مع مذهب الفيلسوف العام لم يلبث أن ترجم « الكيفية » المباشرة التى تتسم بها الخبرة الجمالية إلى لغة التفكير الميتافيزيقى الحالم (على حد تعبير جون ديوى) . . صحيح أن سانتايانا قد أعلى من شأن قيم الجواس ، فضلاً عن أنه قد حرص على تأكيد أهمية عنصر « المتعة الحسية » فى الإدراك الجمالى ، ولكنه — مع الأسف — قد انصرف عن البحث فى « الكيفيات » الحسية المباشرة التى تحملها إلينا الخبرة الجمالية ، من أجل الاهتمام بالبحث فى الماهية اللامادية غير المحسوسة ، والتفكير فى « المثل الأعلى » الكامن وراء الانسجام الجمالى . وهكذا نرى — مرة أخرى — أن رغبة الفيلسوف فى تأويل « الخبرة الجمالية » بما يتفق مع نظريته الفلسفية العامة كثيراً ما يقف حجر عثرة فى سبيل إدراكه لنوعية تلك « الخبرة » ؛ وهو الخطأ الذى وقع فيه سانتايانا ، كما تردى فيه من قبل كل من برجسون وكروثشه .

(١) جون ديوى « الفن خرة » ، ترجمة زكريا إبراهيم ، القاهرة ، دار النهضة العربية ،

الفن حياةٌ وخبرةٌ

جون ديوي

الفصل الرابع

فلسفة الفن عند ديوى

إذا كان الفن عند كل من برجسون وكروتشه وسانتايانا قد بقي وثيق الصلة بالفلسفة ، وكأنما هو مجرد إدراك حسي خالص ، أو حدس تعبيرى ، أو ماهية أخلاقية ، فإننا سنراه يستحيل على يد الفيلسوف الأمريكى الكبير جون ديوى (١٨٥٩ — ١٩٥٢) إلى مجرد تجربة أو خبرة ، وبالتالي فإنه سيهبط إلى مستوى الحياة العادية السوية . ولا بد لنا من أن نتذكر — قبل التعرض لدراسة نظرية ديوى فى الفن — أن النزعة العامة التى اتسمت بها كل فلسفة ديوى إنما هى النزعة التجريبية التى تتخذ نقطة انطلاقها من الخبرة العامة . فليس لدى الفيلسوف مقدرة خاصة يتميز بها عن باقى الناس ، أو أسلوب خاص من أساليب المعرفة لا يتوافر لدى الرجل العادى ، وإنما لابد للفيلسوف من أن يواجه شتى مشكلاته ابتداء من التجربة البشرية العادية . وليس جزع ديوى من التجريدات الميتافيزيقية العقيمة ، والتركيبات اللفظية الملفة ، سوى مجرد صدق لنزعه التجريبية المنطوقة ، وتعلقه البالغ بالمعنى Concrete . ولكن « تجريبية » ديوى ليست « تجريبية » آلية سكونية ، بل هى تجريبية دينامية حركية ، أو هى على الأصح « تجريبية استمرار » أو اتصال continuity . ولئن كان ديوى قد شارك ولیم جيمس الإيمان بالكثرة أو التعدد ، إلا أننا نلمح لديه شعوراً بوحدة الحياة وتجانس الطبيعة ، بحيث قد يحق لنا أن نقول إن شعوره بالاستمرار الشامل (أو الاتصال الكلى) قد أحال فلسفته إلى « واحدة طبيعية » . وهل حين أن معظم الفلسفات الحديثة قد اتسمت بطابع « الثنائية » ، فكانت تقيم تعارضاً بين الروح والمادة ، أو بين الوعى والطبيعة ، أو بين عالم القيم وعالم الواقع ، أو بين العالم المعقول والعالم المحسوس ، أو بين الذات والموضوع ، أو بين الفكر والعمل ، نجد أن جون ديوى قد أخذ على

عائقه تصفية كل هذه « الثنائيات » ، من أجل إظهارنا على أن « العقل » ليس ملكة منفصلة عن التجربة ، أو قدرة متعالية تقتادنا إلى عالم أسمى يضم سائر الحقائق الكلية ، وإنما « العقل » باطن في الطبيعة ، مثله في ذلك كمثل أى شيء آخر له وجوده ودلالته في صميم التجربة . فليس هناك موضع للحديث عن ذات عارفة من جهة ، وموضوع معروف من جهة أخرى ، بل لا بد من تجاوز هذه النظرية التأملية الخالصة التي انحدرت إلينا من الإغريق ، من أجل ربط الوعي بالطبيعة ربطاً أولياً مباشراً ، على اعتبار أن الخبرة هي دائماً خبرة بالطبيعة ، أو على اعتبار أن الخبرة جزء لا يتجزأ من الطبيعة . ولكن ديوى يأبى أن يحمل من « الخبرة » مجرد تقبل سلبي محض ، بل هو يحيلها إلى بحث إيجابي فعال ، وبالتالي فإنه يحرص دائماً على إبراز الطابع الذايماً لهذه الخبرة . ولما كان المقصود بالخبرة إنما هو ذلك التفاعل الحيوى الذى يتم بين الكائن وبيئته (سواء أكانت هذه البيئة مادة أم اجتماعية) ، فليس بدعاً أن نجد ديوى يحاول البحث عن بذور الخبرة الجمالية في صميم عملية التفاعل التي تتم بين الوجود البشرى وبيئته ، أعني بالرجوع إلى « الخبرة العادية » نفسها .

والمثال في كتاب ديوى الضخم الذى وقفه على البحث في المشكلة الجمالية (ألا وهو « الفن خبرة ») يلاحظ أن ديوى قد بدأ دراسته بتحليل « الخبرة العادية » ، بحجة أنه لا سبيل لنا إلى فهم « الظاهرة الجمالية » في أسمى صورها ، اللهم إلا إذا بدأنا بدراساتها في شكلها الفنى . ومعنى هذا أنه لا بد من العمل على إعادة الاستمرار ، أو تأكيد أسباب الاتصال ، بين الخبرة الجمالية من جهة ، وعمليات الحياة السوية من جهة أخرى . ولن يتأتى لنا — فيما يقول ديوى — أن نفهم الفن ، أو أن نقف على وظيفته في صميم الحضارة ، لو أننا جعلنا نقطة انطلاقنا في البحث هي كيل المديح له ، أو لو أننا اقتصرنا منذ البداية على دراسة الآثار الفنية الكبرى ، وإنما ينبغي للنظرية التي تلتبس الفهم ، أن تلجأ إلى طريق غير مباشر ، فترتد إلى الخبرة العادية ، أو تعود إلى السير الطبيعي للأمر ، حتى تقف على الصبغة الجمالية التي تنطوى عليها مثل هذه

الخبرة . «^(١) ودبوى يرفض معظم النظريات القائمة في تفسير الفن ، لأنه يلاحظ أنها تبدأ من نزعة انفصالية سابقة ، أو من تصور « روحى » للفن ، يقطع كل صلة بينه وبين موضوعات الخبرة الملموسة ، دون أن تفتن إلى أن ثمة علاقة وثيقة تجمع بين الفنون الجميلة والحياة اليومية ، وأن الفن — بالتالى — إنما يعكس الانفعالات والأفكار المرتبطة بالأنظمة الرئيسية للحياة الاجتماعية . وإذن فلا بد للبحث عن أصول الفن وجذوره من العودة إلى صميم موضوعات الخبرة العادية التى لا نعددها فى العادة ذات طابع جمالى .

والحق أننا لو عدنا إلى التجربة العادية ، لوجدنا أن الحياة تجري دائماً فى بيئة ، وأن تفاعل الكائن الحى مع هذه البيئة يضطره دائماً إلى محاولة التكيف معها حتى يضمن لنفسه البقاء . ومعنى هذا أن مصير الكائن الحى ومستقبله مرتبطان بضروب التبادل التى تتم بينه وبين بيئته ، ولكن لا بطريقة خارجية سطحية ، بل بأعمق طريقة باطنية . وما الحياة نفسها سوى سلسلة من المراحل المتعاقبة التى يعجز الكائن الحى أثناءها عن ملاحظة سير الأشياء المحيطة به ، لكى لا يلبث أن يسترد تناغمه معها ، سواء بفعل الجهد المبذول ، أم عن طريق الصدفة المواتية . وحينما تكون الهوة التى تفصل الكائن الحى عن بيئته واسعة إلى أقصى حد ، فإن المخلوق لابد من أن يفنى . وأما إذا لم يتعرض الكائن الحى لآى تحول وقى يضادف من حدة نشاطه ، فإنه عندئذ إنما يقتصر على مواصلة البقاء . ولا تنمو الحياة إلا حين يكون « الصراع » الذى تستهدف له مجرد انتقال إلى حالة « توازن » أشمل ، يتحقق بين طاقات الكائن الحى من جهة ، وطاقات الظروف الخارجية التى يحيا فى كفها من جهة أخرى . ولا بد لكل مخلوق حى يبلغ مستوى الحساسية من أن يرحب بما يلقاه فى بيئته الخارجية من نظام ، بحيث تكون استجابته لهذا النظام هى الشعور بالتوافق أو الانسجام . وحين تهيء مشاركة الكائن الحى فى تلك العلاقات المنظمة

(١) جون دبوى : « الفن خبرة » ترجمة زكريا إبراهيم ، مراجعة د . زكى نجيب محمود ، الفصل الأول ، ص ٢٢ .

التي يلتقي بها في بيئته، على أعقاب مرحلة من التفرق والصراع، فإنها تحمل في ثناياها بذور تحقق شبه جمالي^(١). وتبعاً لذلك فإن الإيقاع الناشئ عن فقدان التكامل مع البيئة، ثم استرجاع الاتحاد بها، إنما هو المظهر البدائي لكل خبرة جمالية. والواقع أننا نشاهد في التجربة ضربات إيقاعية من الحاجة والإشباع، أو نبضات متعاقبة من الأداء والإعاقة عن الأداء. وهذا التقابل القائم بين الاضطراب والتكيف، أو بين الصراع والكسب، أو بين الحاجة والإشباع، إنما هو الذي يكون تلك الدراما الحية التي يتحد فيها الفعل والوعي والمعنى، لكي تتألف منها جميعاً خبرة حيوية سوية. والمشهد في عملية الحياة أن بلوغ مرحلة التوازن يكون في الآن نفسه فاتحة لإقامة علاقة جديدة مع البيئة، وهذه العلاقة — بدورها — تجلب معها قدرة خاصة على تحقيق ضروب جديدة من التكيف، يكون علينا أن نبلغها من خلال الجهاد والمصارعة. « ولو كانت البيئة مطروعة إلى الحد الذي يجد فيه الإنسان رغباته محققة بنير عناء، أو لو كانت البيئة عصبية بحيث يستحيل على الإنسان أن يحقق لنفسه فيها رغبة، لما أنتج الإنسان شيئاً: لأنه في الحالة الأولى يحيا حياة النائم الحالم، وفي الحالة الثانية يكون فناؤه الوشيك محتوماً. وإذن فالمحالة المثلى هي التي تقع بين هذين الطرفين: توتر يدفع إلى النشاط، ثم تحقيق للغاية المنشودة، فيزول التوتر، وبعدئذ توتر جديد، وإشباع جديد، وهلم جراً... »^(٢)

.. من هذا نرى أن « الخبرة » عند ديوي لا تعني مجرد الخروج من دائرة الأحاسيس الشخصية والانفعالات الفردية، من أجل الامتداد نحو عالم الأشياء والموضوعات والأحداث الخارجية، بل هي تعني أيضاً تحقق ضرب من « التوازن » بين طاقات الإنسان من جهة، وبين الظروف الحيوية التي تحيط به من جهة أخرى، بحيث ينشأ عن هذا « التوازن » إشباع يكفل

(١) ذكرها إبراهيم: « مشكلة الفن » مكتبة مصر، ١٩٥٩، ص ٢٢٦ — ٢٢٧

(٢) د. زكي نجيب محمود: مقدمة لفروجه البرية لكتاب ديوي: « الفن خبرة »؛

١٩٦٢، ص ٤.

لصاحبه ضرباً من « اللذة » أو الشعور بالرضا . فالخبرة حين تفضى إلى خفض التوتر نتيجة للإشباع ، إنما تنطوى على ضرب من الإيقاع ، وبالتالي فإنها تؤدي في خاتمة المطاف إلى تزويدنا بإحساس جمالى هو الشعور بالرضا أو اللذة أو الاستمتاع . ولهذا نرى ديوى يقرر فى كتابه « الخبرة والطبيعة » : « أن الإدراك الحسى المتسامى إلى درجة النشوة ، أو إن شئت فقل التقدير الجمالى ، إنما هو فى طبيعته كائى تلذذ آخر نتذوق بمقتضاه أى موضوع عادى من موضوعات الحياة الاستهلاكية ، لأنه ثمرة لضرب من المهارة أو الذكاء فى طريقة تعاملنا مع الأشياء الطبيعية ، بحيث تتمكن من زيادة ألوان الإشباع التى تحققها لنا تلك الأشياء تلقائياً ، فنجعلها أشد ، وأبقى ، وأطول ^(١) . » ومعنى هذا أن « الخبرة الجمالية » لا تخرج عن كونها ترقياً طبيعياً لتلك الدوافع البشرية التى نستخدمها فى استجاباتنا الطبيعية العادية للبيئة الحيوية التى نعيش بين ظهرانها . وتبعاً لذلك فإن « العنصر الجمالى » ليس عنصراً دخيلاً على التجربة البشرية ، وكأنما هو مجرد أثر من آثار الترف أو الكسل أو اللهو أو الحدس أو المشاركة الصوفية أو التسامى الأخلاقى ، بل هو مجرد ترقى أوضح ، أو تطوير أظهر ، لتلك السمات العادية التى تميز كل خبرة سوية مكتملة . والحق أن « اللحظات السعيدة » التى تكتمل فيها « الخبرة » : لأنها استوعبت ذكريات الماضى ، وآمال المستقبل ، فاستطاعت أن تحقق فى الحاضر ضرباً من « الوحدة » أو « التسكامل » ، لا بد من أن تنخذ فى أنظارنا طابعاً جمالياً ، إن لم نقل بأنها ترقى بنا إلى مستوى « المثل الأعلى » الجمالى . وإن التجربة لتدلنا على أن الموجود لا يصبح متحداً تماماً مع يئته ، و « حياً » بأكل معانى الحياة ، ألقهم إلا حين يكف الماضى عن إزعاجه ، وحين لا يصبح التطلع إلى المستقبل مثار قلق له ؛ فليس بدعاً أن نجد ديوى يربط الخبرة الجمالية بالخبرة الموحدة المتكاملة ، لى يقرر أن « الفن إنما يؤكد بكل شدة

(1) J. Dewey : « Experience and Nature », Chicago, 1925, p. 389.

تلك اللحظات الخاصة ، التي يحى فيها الماضي ، فيزيد من قوة الحاضر ، ويحى فيها المستقبل فيكون بمثابة إنعاش لما هو مائل في اللحظة الراهنة^(١) . وهكذا نرى أن « الخبرة » عند ديوى إنما تعنى ذلك « التحقيق » الذى يضطلع به الكائن الحى فى صراعه مع عالم الأشياء من أجل العمل على الظفر ببعض المكاسب . والخبرة — بهذا المعنى — إنما تمثل الفن نفسه فى بذوره الأولى ، بحيث إننا حتى لو نظرنا إلى أشكالها البدائية ، لوجدنا أنها تنطوى على تباير ذلك الإدراك الحسى السار الذى نطلق عليه اسم « الخبرة الجيالية^(٢) » .

وديوى يلاحظ أن ضرورات الحياة الاجتماعية قد خلقت فى تجربتنا ضرباً من التفكير أو التصنع ، فأصبحنا نميل إلى فصل النشاط العملى عن النظر العقلى ، وعزل الخيال عن الأداء (أو التنفيذ) ، وتميز الانفعال أو العاطفة عن كل من التفكير والعمل . . بل إننا حتى لو نظرنا إلى حواسنا المختلفة ، فإننا نلاحظ أنها قلباً متحد فيما بينها ، لكي تروى لنا قصة موحدة موسعة . ومعنى هذا أن انتباهنا إلى العالم الخارجى قلباً يستفيد من الكيفيات التى تمد بها سائر الحواس لكي يشبع عن هذا الطريق اهتمام الفهم أو مطالب البصيرة . وقد جاءت بعض الاعتبارات الأخلاقية فعملت على الانتقاص من شأن الحس ، وازدراء البدن ، فى حين أن الحواس — كما نعلم — إنما هى الأعضاء التى يشارك الكائن الحى من خلالها (بطريقة مباشرة) فى كل ما يجرى حوله من أحداث فى العالم . ولولا هذه المشاركة لما كانت روعة العالم حقيقة واقعية يلمسها الإنسان من خلال الكيفيات التى يدركها فى تجربته . والواقع أن ضروب التعارض التى تقام عادة بين العقل والجسم ، أو بين النفس والمادة ، أو بين الروح والجسد ، إنما هى مظاهر لخوف الكائن البشرى مما قد تجلبه عليه الحياة . فهذه الضروب المختلفة من التعارض إنما هى مظاهر للانكماش والانسحاب أو للتراجع والقرار . وأما حين يقبل الإنسان على الحياة دون أدنى تردد

(١) جون ديوى : « الفن خبرة » ، ترجمة زكريا إبراهيم ، ص ٣٤ .

(٢) المرجع السابق : الفصل الأول ، ص ٣٥ — ٣٦ .

أو انقباض أو ارتداد ، فهناك لابد من أن يتحقق في نشاطه تآزر واضح بين الحواس ، والإرادة ، والذاكرة ، والذهن ، وشتى أجهزته الحسية والحركية . والإنسان يفوق كل ما عده من المخلوقات في تعقد أجهزته ، ودقة مظاهر تنوعه ، فليس بدعاً أن تصبح إيقاعات الصراع والإشباع عنده أكثر تنوعاً وأدق تمايزاً . ولكن الإنسان أيضاً يستخدم عناصر الطبيعة وطاقتها بقصد العمل على توسيع حياته الخاصة ، فزاد يستعين بما في الطبيعة من علاقات (خصوصاً علاقات العلة والمعلول ، التي يحيلها هو إلى علاقات واسطة وغاية) من أجل تعميق خبرته وزيادة ثرائها . والفن — فيما يقول ديوى — إنما هو الدليل العيني للملوس على أن في وسع الإنسان أن يعمل بطريقة شعورية واعية — أعنى في مستوى « المعنى » — على تحقيق أسباب الاتحاد بين كل من الحس ، والدافع ، والفعل ؛ وهو الاتحاد الذي يتميز به المخلوق الحى بصفة عامة ^(١) . حقاً إن الإنسان يفعل ذلك في توافق مع بناء جهازه العضوى (بما فيه من مخ ، وأعضاء حسية ، وجهاز عصبي) ، ولكن تدخل الوعى أو الشعور قد أضاف إلى هذا الاتحاد ، عناصر التنظيم ، والقدرة على الاختيار (أو الانتقاء) ، وعملية إعادة التنسيق . ولا شك أن الوعى إنما هو الذى يعمل على تنوع الفنون وتعدد أساليبها إلى ما لا نهاية . ولكن لا شك أيضاً أن تدخل الوعى إنما هو الذى يودى — في حينه — إلى ظهور فكرة الفن ، بوصفها فكرة شعورية ، وتلك بلا ريب أعظم حصيلة فكرية أو أكبر كسب عقلى فى تاريخ البشرية . وعلى كل حال ، فإن قيام الفن إنما هو الدليل الأكبر على وجود اتحاد متحقق ، أو قابل للتحقق ، بين « المادى » و « الروحى » ، أو بين « الواقعى » « المثالى » ، فى صميم « التجربة » البشرية ^(٢) .

ولا يقتصر ديوى على ربط الفن بالخبرة المادية السوية ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضاً أن الفن وثيق الصلة بالحضارة عموماً ، بدليل أن شتى خبرات المجتمع العملية ، والاجتماعية ، والتربوية ، قد اصطبغت فى كل زمان ومكان

بصبغة جمالية واضحة. وحسبنا أن نعود إلى آثار المجتمعات القديمة ، وعادتها ، وأفكارها ، وصناعاتها ، وشتى مظاهر إنتاجها ، لكي نتحقق من أن « الفن الجليل » لم يكن شيئاً متزهماً عن المصالح العملية ، وإنما كان النشاط الجالى مندمجاً فى صميم اهتمامات الحياة الاجتماعية العادية . وإذا كان كثير من علماء الجمال قد فرقوا بين « الفنون الجميلة » و « الفنون التطبيقية » أو « الفنون النغمية » ، فإن دوى حريص كل الحرص على بيان الصلة الوثيقة التى تجمع بينهما . والحق أن الفن قد كان دائماً أبداً ظاهرة مصاحبة للمعبد ، والطقوس الدينية ، والاحتفالات الشعبية ، والألعاب الأولمبية ، والمحاكم أو الساحات الشعبية ، وشتى أشكال الحياة الجماعية المشتركة . وتاريخ الحضارات البشرية جميعاً شاهد بأن مجتمعاً واحداً من المجتمعات لم يفصل الفن يوماً عن الصناعة ، أو الخبرة الجمالية عن الحياة العملية . فليس هناك من معنى على الإطلاق لتلك النزعة الجمالية المنطوقة التى ينادى أصحابها بأن « الفن للفن » : بدليل أن أثينا نفسها (موطن الشعر الحامس والغنائى ، وملقى شتى فنون الدراما والعبارة والنحت) ما كانت لتقبل دعوى « الفن للفن » ، لو أنه قدر لها أن تعرف مثل هذه الدعوى ! وقد شعر أفلاطون شعوراً واضحاً بأن الفن يعكس الانفعالات والأفكار المرتبطة بالأنظمة الرئيسية للحياة الاجتماعية ، فقاده هذا الشعور إلى المناداة بضرورة فرض رقابة على الشعراء ، وأهل الدراما ، والموسيقين . ولا غرو ، فما كان فى استطاعة أحد من معاصرى أفلاطون أن يشك لحظة فى أن الموسيقى جزء لا يتجزأ من نفسية المجتمع وأنظمته^(١) . . .

حقاً إن الأفراد — فى كل زمان ومكان — هم الذين يستحدثون التجربة الجمالية ، وهم الذين يتمتعون بتذوقها ، ولكن من المؤكد أن الحضارة التى ينسبون إليها هى التى أسهمت فى تكوين الجانب الأكبر من مضمون تجربتهم . فالخبرة الجمالية — كما يقول دوى — مظهر لحياة كل حضارة ، ومجمل لها .

(١) جون دوى : « الفن خبرة » ، الترجمة العربية ، ص ١٧ (وانظر أيضاً « مشكلة الفن » للزائف ، ص ٢٢٨) .

ولسان ناطق يخط ذكرها ويحفظ أبحارها . والحضارة هي البوثة الكبرى التي
نصهر صناعات الجماعة وفنونها وطقوسها وشعائرها وأساطيرها وقيمها الجماعية
وحتى مظاهر نشاطها . والواقع أن كل رحلة يرتد فيها علما الأنثروبولوجيا
إلى الماضي . لا بد من أن تكشف لنا عن وجود علاقة وثيقة بين نشأة الكثير
من الفنون وبين الطقوس الدينية البدائية . ولم تكن « الأساطير » في نظر
الإنسان البدائي مجرد محاولات عقلية قام بها هذا الإنسان من أجل السيطرة
على الطبيعة ، وإنما كانت أيضا خبرات جمالية استتارت أحاسيسه وانفعالاته
وحتى حالاته الذهنية . ونحن نعرف كيف أن الموسيقى ، والتصوير ، والنحت ،
والعمارة ، والرواية ، لم تكن جميعاً في العصور الوسطى سوى مجرد « خدام »
للدين ، مثلها في ذلك كمثل العلم والمعرفة المدرسية . ولعل هذا ما حدا بأحد
المؤرخين إلى القول بأن « مسيحية العصور الوسطى قد شقت طريقها — إلى
حد ما — بفضل جمالها الفني : الأمر الذي شعر به كتاب الأناشيد اللاتينيون
أعمق شعور ، حتى لقد كانوا يستخدمون المئات من الصور الحسية للتعبير عن
العاطفة الأخلاقية الواحدة ، أو الشعور الروحي الواحد . . . » بل ربما كان
في وسعنا أن نقول بصفة عامة إن التصورات اللاهوتية لم تنجح في التأثير
على الإنسان إلا لأنها أهابت بإحساسه وخياله الحى إهابة مباشرة ، بما جعل
معظم الأديان تربط أسرارها المقدسة بأسمى روائع الفن . وديوى بعضى إلى حد
أبعد من ذلك فيقرر أن الكثير من الثورات الفكرية الهائلة التي يحققها اليوم
علماء الفيزياء والفلك ، إنما تتجاوب مع حاجتنا الجمالية إلى إشباع الخيال ،
أكثر مما تتجاوب مع أى التماس صارم للحجة غير العاطفية التي يستلزمها التفسير
العقلي (١) .

وعلى كل حال ، فإنه ليس في وسعنا أن نفصل الفن عن الحياة الحضارية
لكل مجتمع ، ما دامت « الحضارة » (بمعناها الواسع) هي الأصل في نشأة
معظم الفنون ، بما فيها التمثيل ، والغناء ، والرقص ، والموسيقى ، وصناعة
الأواني الخزفية ، وإنتاج الأدوات المنزلية . . . الخ . ولئن كانت العادة قد

(١) جون دى : « الفن خبرة » ، (الترجمة العربية للمؤلف) ، الفصل الثانى ، ص ٤٠٠ . . .

جرت بالفرقة بين «الفنون الجميلة» و «الفنون التطبيقية» (أو النافعة) ، إلا أن هذه الفرقة لم تصدر عن طبيعة العمل الفني نفسه ، بل هي قد نشأت عن التسليم ببعض الظروف الاجتماعية القائمة بالفعل في مجتمعاتنا الحديثة . ولكننا لو عدنا مثلاً إلى الموضوعات السحرية *Fétiches* التي كان يصنعها المثال الزنجي ، لوجدنا أن هذه الموضوعات كانت تعتبر نافعة إلى أقصى الحدود لأهل قبيلته ، بل لعلها كانت أنفع في نظرهم حتى من الرماح والسيوف . وإذا كان ديوى لا يريد أن يفصل «الجميل» عن «النافع» ، فذلك لأنه يلاحظ أن الحياة الحضارية التي يصدر عنها الواحد منهما والآخر ، إنما هي التي تتكفل بإظهارنا على ما بين «الفنون الجميلة» و «الفنون النفعية» من علاقة وثيقة . والحق أننا لو فهمنا كلمة «المنفعة» بمعناها الواسع ، لكان في وسعنا أن نقول إن الفنون الجميلة هي بلا شك فنون نافعة . وآية ذلك أن الممارسة الفنون الجميلة (بطريقة معتدلة معقولة) قيمة عملية لا تجحد ، فظراً لما لها من أثر تربوي عظيم الشأن على النفس ، فضلاً عن أن من شأن الخبرة الجمالية أن تؤهلنا في كثير من الأحيان للقيام بالأولان جديدة من الإدراك . ومعنى هذا أن للفنون الجميلة «قيمة عملية» قد لا تقل أهمية عن قيمة بعض «الصناعات التكنولوجية» ، وإن كان من الواجب — في هذا الصدد — أن نلاحظ أننا لا نتحدث عن الفوائد المادية أو الضرورات الحيوية ، بل نحن نتحدث عن المنفعة بمعناها الواسع ، أو الفائدة بمدلولها العام^(١) . وأما فيما يتعلق بالفنون الصناعية أو التطبيقية ، فإن ديوى يقرر أيضاً أنها قد تطوى على صبة جمالية ، حين تجيء أشكالها (أو صورها) متلائمة مع استمالاتها الخاصة . وبهذا المعنى يمكن اعتبار السجاجيد والأواني الخزفية والأدوات المنزلية «موضوعات فنية» ، بشرط أن يكون لموادها الأولية من التنظيم والتشكيل ما يؤدي بطريقة مباشرة إلى إثراء تجربة الشخص الذي يتأملها بعناية . حقاً

(١) J. Dewey : «Experience and Nature» , Chicago, 1925, pp. 355 & 392.

إن الكثير من السلع والأدوات التي تصنع في الوقت الحاضر للاستعمال العادي ليست في حقيقة الأمر « موضوعات جمالية » ، ولكن هذا لا يبنى وجود علاقة وثيقة بين « الجميل » و « النافع » ، بل ربما كان السبب في ذلك هو توافر ظروف تمنع فعل الإنتاج من أن يكون خبرة فردية يحياها المخلوق ككل ، ويمتلك فيها حياته من خلال المنفعة نفسها ، مما يترتب عليه أن تجيء ثمرة هذا الإنتاج مفتقرة إلى الطابع الجمالي . « ومهما كانت ثمرة هذا الإنتاج نافعة لتحقيق بعض الأغراض الخاصة المحدودة ، فإنها لن تكون نافعة إلى أقصى درجة ، ما دامت لم تسهم بطريقة مباشرة حرة في توسيع رقعة الحياة ، وزيادة ثرائها^(١) » ، وهكذا نرى أن ديوى ينادى بفكرة تداخل « الفنون الجميلة » و « الفنون الباقية » ، دون أن يفصل النشاط الفني عن النشاط الصناعي ، بعكس ما فعل دعاة النزعة الجمالية المتطرفة (من أمثال كروثشه وغيره) بمن نادوا بمبدأ استقلال الفن ، وتمايز الخبرة الجمالية عن كل ما عداها من خبرات . ولا شك أن حرص ديوى على ربط الفن بالتجربة هو الذي أمل عليه توثيق الصلة بين « الفن الجميل » و « الفن النافع » ، باعتبارهما مظهرين لنشاط بشري واحد في صميمه .

و ديوى يؤكد أن ثمة أسبابا تاريخية عملت على ظهور هذا التصور الانزالي للفن الجميل ، وفي مقدمتها بعض العوامل الاقتصادية والصناعية والحربية . إلخ . وحسبنا (فيما يقول ديوى) أن تلقى نظرة على متاحفنا ومعارضنا الحديثة التي اعتدنا أن نقل إليها ونحتزن فيها شتى الآثار الفنية ، لكي نقف على جانب من تلك الملل التي عملت على عزل الفن ، بدلا من ربطه بالحياة الاجتماعية . والواقع أن الغالبية العظمى من المتاحف الأوروبية هي في جانب منها آثار تذكارية لقيام القومية والتوسع الاستعماري . وآية ذلك أن كل عاصمة من عواصم أوروبا قد أصبحت تحرص على أن يكون لها متحفها القوي الخاص في النحت والتصوير وخلافه ، كما أصبحت تهتم بإبراز مناحي

(١) جون ديوى : « الفن خبرة » الترجمة العربية ، ص ٤٨ (و انظر أيضاً « مشكلة الفن » للزولف ، ص ٢٢٩) .

عظمتها الفنية الماضية ، مع العناية في الوقت نفسه بعرض الأسلاب التي جمعها
حكامها أثناء غزوهم للشعوب الأخرى ، كما هي الحال مثلاً بالنسبة إلى مجموعات
الغنائم الموجودة بمتحف اللوفر من أسلاب نابوليون . ولا شك أن هذه
المجموعات الفنية إنما تشهد بوجود علاقة وثيقة بين ظاهرة عزل الفن في العصر
الحديث ، وبين ظاهرتي القومية والروح العسكرية . ثم جاء نمو الرأسمالية
فكان عاملاً قوياً في نشوء « المتحف » باعتباره المقر الطبيعي للأعمال الفنية ،
وفي رواج الفكرة القائلة بأن هذه الأعمال قائمة بذاتها في استقلال تام عن
الحياة العامة . وقد أوجد هذا النظام طبقة « الأثرياء الجدد » (أو « أغنياء
الحرب » كما يقولون) nouveaux riches فصار الرأسمالي النودجي أحرص
ما يكون على اقتناء الأعمال الفنية النفيسة من كل نادر باهظ الثمن ، وأصبح
الهاوى الثرى يجمع اللوحات والتماثيل والحلى الجميلة ، لكي يدعم مركزه في مضمار
الثقافة الرفيعة ، على نحو ما يفعل في ميدان المال حينما يعمل على زيادة رصيده
من الأسهم والأوراق المالية ، لتقوية مركزه في مضمار الحياة الاقتصادية .
ولم يقتصر الأمر على الأفراد ، بل لقد أصبحت الجماعات والشعوب تحرص على
إظهار حسن ذوقها الثقافي ببناء دور الأوبرا ، وتشيد المتاحف ، وإقامة
المعارض ، لا مجرد رعاية للفن وتشجيع ذويه ، بل للتباهي بالمقتنيات الفنية
والتفاخر بمركزها الثقافي الممتاز أيضاً . ونظراً لما طرأ على الأحوال الصناعية
من تغيرات ، فقد دفع بالفنان إلى هامش المجتمع ، بعيداً عن التيارات
الأساسية للنشاط الإيجابي الفعال . ونظر الفنان إلى ميكانيكية الصناعة ، فوجد
أنه لا يستطيع أن يعمل بطريقة آلية لمجaraة الإنتاج الصناعي الكبير ، وبالتالي
فقد وقع في ظله أن نشاطه فردي صرف ، وأنه ليس عليه سوى أداء عمله
كما لو كان مجرد وسيلة منفصلة « للتعبير » عن الذات . وقد بالغ بعض الفنانين
في تأكيد هذه النزعة الانفصالية إلى حد الشذوذ أو الخروج على المألوف ،
فأصبح للبتجات الفنية طابع الأشياء المستقلة أو الموضوعات الخفية المستورة ،
وكأنهم قد أرادوا بذلك ألا يضفوا إنتاجهم في خدمة أية قوة من القوى

المادية أو الاقتصادية^(١) . وكان طبعاً أن تمتد هذه العدوى إلى النقد الفني أيضاً ، فأصبح الناس يهللون لغرائب التقدير ، وروائع الجمال الفني المتعالى أو الفائق للعقل ، خصوصاً ذلك الفن الذى ينهمك فيه أصحابه دون اهتمام منهم بالقبرة على الإدراك الجمالى فى مضمار الواقع الحسى الملموس .

والماتمل فى تفسير ديوى لنشأة النظرية الانتزالية فى الفن يلاحظ أنه يرجع هذه النظرية إلى بعض العوامل الصناعية والاقتصادية ، ولكن دون أن يتورط فى تفسير اقتصادى محض لتاريخ الفنون . وديوى لا يزعم أن الظروف المادية علاقة مباشرة ثابتة بالإدراك أو التذوق ، ولا بتفسير الأعمال الفنية الفردية ، ولكنه يقتصر على القول بأن النظريات التى تعزل الفن والتقدير الجمالى عن شتى ضروب الخبرة الأخرى إنما هى نظريات مستحدثة لم تنشأ عن طبيعة الظاهرة الفنية نفسها ، بل هى قد نشأت عن بعض الظروف التاريخية الخارجية التى تقبل التحديد . « وليست قصة الفصل بين « النافع » و « الجميل » — وهى القصة التى انتهت بإقامة تعارض نهائى حاسم بينهما — سوى قصة ذلك التطور الصناعى الذى كان من نتائجه أن أصبح جانب كبير من الإنتاج مجرد صورة من صور « الحياة المؤجلة » ، وأصبح جانب كبير من الاستهلاك مجرد استمتاع مفروض من الخارج يعرض ثمار أعمال الآخرين . »^(٢) ومهما يكن من شئ ، فإن الظروف التى عملت على خلق هوة بين « المنتج » و « المستهلك » هى التى عملت — فى نظر ديوى — على خلق هوة عمالة بين « الخبرة المادية » و « الخبرة الجمالية » .

ولكننا لو حاولنا الآن أن نحلل العملية التى يتم عن طريقها تحصيلنا لخبراتنا المادية ، لما وجدنا صعوبة كبرى فى الكشف عن بذور الخبرة الجمالية فى صميم تلك الخبرات . ونقول « خبرات » بالجمع ، لأن كل سالة على حدة خبرة قائمة بذاتها ، وبالتالي فإن من شأن كل خبرة أن تكون فردية ، لها بدايتها الخاصة

(١) جون ديوى : « الفن خبرة » ، الترجمة العربية ، ١٩٦٣ ، الفصل الأول ، ١٨ — ٢٠

(٢) المرجع السابق (الترجمة العربية للمؤلف : ص ٤٨ — ٤٩)

ونهايتها الخاصة . والواقع أن الحياة - فيما يقول ديوى - ليست سيراً مطرداً غير منقطع ، أو مجرى متدفقاً مستمراً ، بل هي أشبه ما تكون بمجموعة من الأفاصيص التي يمتاز كل منها بحبكتة الروائية الخاصة ، ونقطة انطلاقة الخاصة ، وحركته أو اتجاهه الخاص ، صوب نهايته أو غائته الخاصة ، فضلاً عما لكل منها (أى من هذه الأفاصيص) من حركة إيقاعية خاصة ، وطابع خاص غير متكرر يشيع فيه من أوله إلى آخره . ولكل خبرة « وحدتها » التي تخلف عليها اسمها الخاص ، فتحدث عن تلك الوجهة (التي تناولناها مثلاً في أحد مطاعم باريس) ، أو نتحدث عن تلك العاصفة (التي عانيناها بأنفسنا أثناء عبورنا للبحر) ، أو نتحدث عن تلك القطيعة (التي حدثت بيننا وبين شخص كان يوماً صديقاً حميماً لنا) ، وهلم جراً . . وهذه « الوحدة » التي تنسج بها كل خبرة من تلك الخبرات إنما تكونت بفعل الكيفية الفردية التي اصطبلت بها الخبرة الواحدة ككل ، على الرغم من تنوع الأجزاء التي دخلت في تكوينها . وليست هذه « الوحدة » انفعالية ، أو عملية ، أو ذهنية ، فإن كل هذه الألفاظ إنما تشير إلى تميزات يستطيع الفكر أن يقوم بها داخل تلك الوحدة ، وإنما يجب أن نتذكر أننا حتى إذا كنا يازاء خبرات هي في مضمونها النهائي ذات طابع عقلي ، فإن من المؤكد أن هذه الخبرات كانت تحمل أيضاً أثناء حدوثها (أو تحققها الفعلي) صبغة انفعالية ، كما أنها كانت تنطوى كذلك على صبغة غائية إرادية . ومع ذلك فإن « الخبرة » الواحدة لم تكن مجرد حاصل لكل هذه السيات المختلفة ، بل لقد ذابت فيها كل تلك الصفات من حيث هي سمات متمايزة ، فأصبحت جميعها عناصر متكاملة في داخل تجربة شاملة موحدة . وهكذا يتبين لنا أنه لا بد لكل خبرة من أن تكون بمثابة حركة متسعة منظمة ، تصيح معها الوسيلة المنتقاة جزءاً لا يتجزأ من الغاية المنشودة ، وتتضافر كل ما فيها من كفايات انفعالية على تحقيق ضرب من الإشباع أو المتعة الجمالية . وإذن فإن ما يفضي على أية خبرة طامعاً جمالياً إنما هو تحول المقاومة وضروب التوتر ، أعني تلك التنبهات الخارجية التي هي في حد ذاتها بمثابة نداءات تغرى بالثبست ، إلى حركة موحدة تنمو وترق نحو نهاية شاملة محققة للغاية واقية بالمراد .

وليس ثمة فارق كبير (في نظر ديوى) بين الخبرات التى نقول عنها إنها خبرات ذهنية أو خبرات تفكير ، وبين تلك الخبرات الجمالية التى نقول عنها إنها خبرات تذوق . حقا إن « المواد » أو « العناصر » المستخدمة فى الفنون الجميلة هى عبارة عن « كفيات » Qualities ، فى حين أن مواد الخبرة التى تفضى إلى نتيجة عقلية هى عبارة عن « علامات » أو « رموز » Symbols ليس لها كيفية ذاتية خاصة ، ولكن الخبرة العقلية ذاتها تنطوى أيضاً على كيفية انفعالية مرضية ، نظراً لأنها تملك تكاملاً باطنياً وإشباعاً خاصاً تصل إليهما بفعل حركة متسعة منظمة . وليست هذه « الكيفية الانفعالية » مجرد حافز هام على الاضطلاع بمهمة البحث العقلى والمضى فيها بكل أمانة لحسب ، وإنما هى أيضاً خاصية ضرورية ينبغى أن تتوافر فى كل نشاط عقلى ، حتى يكون حدثاً متكاملًا (أعنى « خبرة » بمعنى الكلمة) . وإذن فليس فى استطاعتنا أن نميز « الخبرة الجمالية » تمييزاً حاسماً عن الخبرة الذهنية ، مادام من الضروري لكل « خبرة ذهنية » أن تحمل طابعاً جمالياً ، حتى تكون هى نفسها خبرة تامة مكتملة (١) .

وكذلك الحال بالنسبة إلى « الخبرات العملية » ، فإن كل نشاط عملى يتحقق على صورة أعمال متراصلة تنجز على التعاقب ، فينشأ منها إحساس بنمو المعنى ، ولتستمراره ، وتزايده ، واتجاهه نحو غاية مشعور بها ، إنما هو فى الحقيقة نشاط جمالى . وأحباب هذا النوع من النشاط العملى لا يهتمون بالنتيجة المحصلة فى حد ذاتها (وكأن المهم هو الوصول إلى الغاية بأية وسيلة) ، وإنما هم يهتمون بالنتيجة من حيث هى ثمرة لعملية (بمعنى أنهم حريصون على استكمال خبرتهم أو لإنجاز تجربتهم بالوسائل الناجعة) . وإذن فإن من شأن أى نشاط عملى — بشرط أن يتحقق له التكمال ، وأن تجرى حركته بفعل نزوعه الخاص نحو التمام أو الاكتمال — أن يكتسب بالضرورة صبغة جمالية . ولا شك أن فى الخبرات العملية جميعاً بدايات ونهايات ، ولكن ليس فيها جميعاً شروع حقيق

(١) جون ديوى : المرجع السابق (الترجمة العربية للمؤلف) ص ٦٨ - ٦٩ .

في العمل ، وإنجاز حقيق للعمل . وأما حين تجيء الخبرة العملية متسقة متحدة متكاملة ، أو حين تتحرك باستمرار في انتظام وتعاقب صوب غايتها أو نهايتها ، فهناك يتوافر لها من « الوحدة » Unity ، ومن « الكيفية الانفعالية » ما يحق لنا معه أن نعدّها ذات « طابع جمالي » .

وسواء كنا يازاء خبرات ذهنية ، أم يازاء خبرات عملية ، أم يازاء خبرات جمالية ، فإننا لابد من أن نلمح في كل خبرة من هذه الخبرات نمطاً أو نموذجاً Pattern ، ونسيجاً أو بناء : Structure . والواقع أن الخبرة ليست مجرد فعل وانفعال على التعاقب ، أو جهد ومعاونة على التوالي ، بل هي ضرب من التوازن بين النشاط الفاعل (أو الإيجابي) والنشاط القابل (أو السلبي) . ولما كان فعل « الذكاء » إنما هو عبارة عن إدراك العلاقة بين ما يعمل أو يحقق وما يعاني أو يتقبل ، ولما كان ما يحكم الفنان أثناء تأديته لعمله إنما هو إدراكه للعلاقة بين ما قد حققه من قبل ، وما سيكون عليه أن يحققه من بعد ، فإنه لمن السخف أن يقال إن الفنان لا يفكر بالتباه وترو ونظر ثاقب كما يفعل الباحث العلمي سواء بسواء . فالمصور مثلاً هو في حاجة دائماً إلى أن يعاني بطريقة شعورية تأثير كل لمسة من لمسات ريشته ، وإلا فإنه لن يكون على وعى تام بما يعمل ، وبالتالي فإنه لن يكون لديه أى شعور بالاتجاه الذي يمضي فيه عمله . هذا إلى أنه لابد للبصير من أن يرى كل علاقة جزئية قائمة بين النشاط الفاعل والنشاط القابل ، في صلتها بصميم « الشكل » الذي يرغب في إنتاجه . ولا شك أن إدراك أمثال هذه العلاقات إنما هو التفكير بعينه ، إن لم يكن أدق نوع من أنواع التفكير . وكل رأى يتجاهل الدور الضروري الذي يقوم به العقل (أو الذكاء) في إنتاج الأعمال الفنية إنما يقوم على أساس التوحيد بين التفكير من جهة وبين استخدام نوع خاص من المواد ، ألا وهي العلامات اللفظية والكلمات من جهة أخرى . ولكن التفكير بلغة العلاقات القائمة بين الكيفيات تفكيراً شمرأً فعلاً إنما هو مطلب عسير قد لا يقل صعوبة — بالنسبة إلى الفكر — عن التفكير بلغة الرموز ، لفظية كانت أم رياضية . .

والحق أنه لما كان من السهل التعامل بالكلمات ، والتصرف فيها بطرق آتية (ميكانيكية) ، فإنه لمن المحتمل أن يتطلب إنتاج العمل الفني الأصيل من الذكاء أكثر مما يتطلبه الجانب الأكبر مما نسميه في العادة باسم « التفكير » ، أعني مما تلقاه لدى أولئك الذين يقاهاون بأنهم « أهل فكر » (١) .

وقد درج البعض — فيما يقول ديوى — على التمييز بين « الظاهرة الفنية » و « الظاهرة الجمالية » ، على اعتبار أن الأولى منهما تشير إلى عملية فعل أو إجراء أو صناعة أو إبداع ، في حين تشير الثانية منهما إلى عملية إدراك أو تقدير أو تذوق أو استمتاع . فالظاهرة الفنية تعبر عن وجهة نظر المنتج ، في حين تعبر الظاهرة الجمالية عن وجهة نظر المستهلك . ولكن ، ما دامت العلاقة وثيقة بين الفعل والانفعال ، أو بين النشاط الفاعل والنشاط القابل في صميم الخبرة ، فقد لا يكون هناك مبرر للمبالغة في التمييز بين « الفني » و « الجمالي » إلى حد إقالة فاصل حاسم بينهما . والواقع أن كمال الأداء لا يقاس أو يحدد بالاستناد إلى الأداء وحده ، بل هو يستلزم أيضاً — من أجل الحكم عليه — الرجوع إلى أولئك الذين يدركون ويتذوقون الناتج الفني (الذي تم تنفيذه) . ومعنى هذا أنه إذا أريد للعمل أن يكون « فنياً » بمعنى الكلمة ، فلا بد له أيضاً من أن يكون « جمالياً » ، أعني أنه لا بد من أن يصاغ بالصورة التي تجعل منه موضوعاً للإدراك المتذوق . وإن الإنسان لينحت ، ويحفر ، ويفن ، ويرقص ، ويمثل ، ويشكل ، ويرسم ، ويصور ، ولكن عمله (أو صنعه) لا يعد ذا طابع فني ، اللهم إلا إذا كانت النتيجة المدركة من ذلك النوع الخاص الذي يمكن أن يقال عنه إن كفاءاته الخاصة — بوصفها مدركة — هي التي تحسنت في عملية إنتاجه . ولا شك أن فعل الإنتاج الذي يورجه قصد خاص ، ألا وهو إنتاج شيء يكون موضع استمتاع في صميم خبرة الإدراك المباشر ، إنما يملك من الخصائص أو الكيفيات ما لا يمكن أن يملكه أى نشاط تلقائي غير موجه . وإذن فإن الفنان — حين يعمل — لا بد من أن يقف من نفسه موقف التأمل أو المدرك (٢) .

(١) جون ديوى : المرجع السابق ، ص ٨١ — ٨٢ .

(٢) المرجع السابق : ص ٨٥ — ٨٦ .

وليس أدل على وجود هذه الرابطة الوثيقة بين العملية الفنية في الإنتاج ،
والعملية الجمالية في الإدراك ، من أن الله نفسه — عز وجل — قد فطر عند
المخلق إلى صنيعة يده ، فوجد كل شيء حسناً (كما يقول الكتاب المقدس) .
والحق أنه ما لم يرض الفنان — في الإدراك الحسى — عما هو بصدد إنتاجه ،
فإنه لابد من أن يمضى فى عملية التشكيل وإعادة الصياغة . ومعنى هذا أن عملية
الإنتاج أو الصناعة لا يمكن أن تبلغ نهايتها ، اللهم إلا إذا اختبر الفنان النتيجة
التي توصل إليها فوجدها حسنة . ولا شك أن هذه الخبرة إنما تتم فى صميم
الإدراك الحسى المباشر ، لا عن طريق الحكم العقلى الخارجى المحض .
ولو أننا عمدنا إلى مقارنة الفنان بغيره من أشباهه من الناس ، لوجدنا أنه ليس
فقط مجرد شخص موهوب يتمتع بضرب من المهارة ، أو بقدرة خاصة على
الأداء ، بل هو أيضاً رجل ممتاز يملك حساسية غير عادية بكيفيات الأشياء .
وهذه الحساسية إنما هى التي تقوم بمهمة توجيه سائر تصرفاته وأفعاله .
وما يميز الفعل الإبداعى فى الفن إنما هو ذلك القدر المائل من الملاحظة ،
وذلك النوع الخاص من الذكاء الذى يمارس فى إدراك العلاقات الكيفية .
والواقع أنه إذا لم ينجز الفنان عياناً جديداً ، أو إذا لم يحقق رؤية جديدة ، فى
عملية الإنتاج التي يقوم بها ، فإن فعله عندئذ لن يكون إلا مجرد فعل آلى يردد
فيه نموذجاً قديماً ثابتاً قد انطبع فى ذهنه ، وكأنه التصميم الهندسى المنقول .
وأما حين تجيء خبرة الفنان خبرة متسقة أو متماسكة فى صميم الإدراك ، مع
اتصافها فى الوقت نفسه بطابع حركى يخضع على تطورها صورة التغير المتصل
المستمر ، فهناك — وهنالك فقط — يكون لهذه الخبرة طابع جمالى .
وأما إذا نظرنا إلى المسألة من وجهة نظر المتذوق ، فقد يقع فى ظننا
— لأول وهلة — أن مهمة المتذوق مقصورة على تقبل ما هو مائل أمامه فى
صورته النهائية المكتملة ، فى حين أن هذا التقبل نفسه يفترض ضرباً عدة من
النشاط التي يمكن مقارنتها — من بعض الوجوه — بمظاهر نشاط الفنان
المبدع . وآية ذلك أن التقبل ، هنا لا يعنى السلبية المحضة بل هو يمثل عملية
ذهنية تنحصر فى سلسلة من أفعال الاستجابة التي تتجمع متجهة صوب التحقق

الموضوعي . ولو لم يكن الأمر كذلك ، لما كان ثمة « إدراك حسي » ، Perception ، بل لكانت هنا بإزاء عملية « تعرف » Recognition . والفارق كبير بين الاثنين : لأنك حين تتعرف شخصاً في الطريق ، فترحب به أو تتفاوض عنه ، لا تكون بذلك قد أدركته إدراكاً حسياً ، لأن الإدراك يستلزم منك رؤية هذا الشخص لذاته ، لا لأي غرض آخر ، في حين أن « التعرف » لا يكاد يزيد عن عملية تحقق من هوية هذا الشخص . وهنا ينلاق ديوى مع برجسون فتراه يقرر أن التعرف المجرد إنما هو أشبه ما يكون بعملية لصق البطاقة الصحيحة على الشيء الموجود أمامنا ، وكأننا نصنفه أو ندرجه تحت فئة من الفئات عن طريق وضع العنوان الملائم له . ولكن قد يحدث أحياناً — أثناء اتصالنا بأحد الموجودات البشرية — أن تستوقف أنظارنا على حين فجأة ، بعض سمات هذا الشخص ، أو بعض ميزات المعضوية ، فنلاحظها للمرة الأولى وكأننا لم نرها من قبل ؛ وعندئذ لا نلبث أن نتحقق من أننا لم نعرف قط ذلك الشخص من قبل ، أو أننا لم نره بالفعل رؤية حقيقية إيجابية . وهكذا نشرع — ابتداء من تلك اللحظة — في القيام بعمليات إدراك وفهم وتقبل ، وسرعان ما يحل الإدراك — لدينا — محل « التعرف » المحض . وفي مثل هذه الحالة ، لا بد من أن يتحقق « فعل بنائي » نعيد فيه تركيب الشيء (أو الشخص) فلا يلبث الشعور أن يكتسب حيوية ، وجدة ، ونشاطاً . وليس من شك في أن هذا الفعل — فعل الرؤية — يستلزم بالضرورة تأزر بعض العناصر الحركية ، كما يستلزم أيضاً تأزر شتى الأفكار المحصلة التي قد تصلح لتسككة الصورة الجديدة . وعلى حين أن عملية التعرف هي عبارة عن إدراك توقف قبل أن تتاح له الفرصة للنمو أو الترقى الحر (وذلك لأن الإدراك قد توقف هنا عند نقطة تحول فيها إلى خدمة غرض آخر) ، نجد أن عملية « الإدراك الحسي » (بمعناه الحقيقي) إنما هي عملية معقدة تتحقق على شكل موجات تمتد في تتابع وتسلسل خلال الجهاز العضوي كله ، حاملة معها مجموعة من الشحنات الوجدانية . وإن الناس لينظرون إلى الكثير من الأشياء ، فيتمعرفونها ويسمونهم بأسمائها الصحيحة ، ولكن دون أن يدركوها إدراكاً حقيقياً

(أو على الأصح إدراكاً جمالياً) ، نظراً لعدم توافر التفاعل المستمر بين أجهزةهم المصنوية (ككل) من جهة ، وبين تلك الموضوعات من جهة أخرى . وقد يساق جمهور من الزائرين إلى إحدى صالات العرض الفني ، أو إلى متحف ما من المتاحف ، تحت قيادة مرشد يتقدمهم ، ويوجه انتباههم إلى هذا وذاك ، ويشير لديهم حب الاستطلاع بدرجة غير قليلة ، ومع ذلك فإن هؤلاء الزائرين قد لا « يدركون » شيئاً ، إذ يكون كل اهتمامهم « وحباً » — بطريقة عرضية صرفة — نحو رؤية هذه الصورة أو تلك ، لمجرد أنهم يريدون التحقق من موضوعها بطريقة واضحة جلية .

والواقع أنه لا بد للناظر — إذا أراد أن يدرك بحق — أن يقوم بعملية خلق (أو إبداع) لخبرته الخاصة . ولا بد لمثل هذا « الإبداع » من أن يحى متضمناً لبعض العلاقات المشابهة لتلك التي عاينها الفنان (أو المنتج الأصلي) . حقاً إن هذه العلاقات لن تكون هي هي بخلافها ، ولكن لا بد للتدقيق — على أية حال — من أن ينظم عناصر « الككل » تنظيماً يشبه في شكله العام (لا في تفاصيله) عملية التنظيم المصنوي التي اختبرها الخالق للعمل الفني . اختباراً شعورياً . ومعنى هذا أنه ليس من الممكن — دون عملية إعادة الخلق أو التجديد — أن يدرك الموضوع بوصفه عملاً فنياً . وإذا كان الفنان قد تخير ، وبسط ، وأوضح ، واختصر ، وركز — وفقاً لنوع اهتمامه — فإنه لا بد للناظر أيضاً من أن يمر بنفس هذه العمليات ، وفقاً لوجه نظره ونوع اهتمامه . وهذا هو السبب في أن كلا منهما في حاجة دائماً إلى القيام بعملية « تجريد » : لأن من الضروري لكل منهما أن يقوم باستخلاص ما يراه هاماً ، أو انتزاع ما يبعده ذا دلالة . ولا بد لكل منهما أيضاً من أن يقوم بعملية تضمين واستيعاب ، يضم فيها شتى التفاصيل والجزئيات المادية المشتتة بعضها إلى البعض الآخر ، بحيث يؤول منها « كلا » موحداً يصلح موضوعاً للخبرة . وتبعاً لذلك فإن ثمة عملاً يؤدي من جانب المدرك أو المتذوق ، كما أن هناك عملاً يؤدي من جانب الفنان أو المنتج . وأى فرد يحول بينه الكسل

أو الخول أو المسيرة المتحجرة للتقليد ، دون القيام بهذا العمل ، لن يستطيع بطبيعة الحال أن يرى أو أن يسمع . ومن هنا فإن تقديره الفني لن يكون — في هذه الحالة — إلا مزيجاً من التردد لبعض المعايير السابقة والاستئثار الماطفية المضطربة . (١)

ويعود ديوى (بعد هذه الدراسة المستفيضة لكل من الخبرة الفنية والخبرة الجمالية) إلى فكرته الأصلية عن « الخبرة السوية » فيقول إن هذه الخبرة بصفة عامة طامعاً جالياً ، وإلا لما كان في الإمكان تنظيم عناصرها وصياغة موادها على صورة تجربة موحدة ، متسقة متماسكة . فليس من الممكن — في داخل التجربة الحية السوية — فصل العناصر العملية والانفعالية والعقلية بعضها عن بعض ، بل لابد من اعتبار هذه التجربة كلا موحداً يربط الجانب الانفعالي بين أجزائه ، ويكشف الجانب العقلي عن دلالته ، ويوضح الجانب العملي ما هنا لك من تفاعل بين صاحب هذه التجربة وبين أحداث البيئة المحيطة به . وليس يكفي أن نقول إن في كل خبرة متكاملة تنظيمًا دينامياً و « صورة » متسقة ، وإنما لابد من أن نضيف إلى ذلك أيضاً أن أجزاء هذه الخبرة لابد من أن ترتبط فيما بينها ارتباطاً وثيقاً ، بدلا من أن يتعاقب بعضها وراء البعض الآخر مجرد تعاقب . ولا شك أن هذا الارتباط الوثيق القائم في التجربة بين الأجزاء المختلفة إنما هو الذى يجعلها تنمو جميعاً ، متجهة في نموها نحو بلوغ أقصى الغاية أو نحو إدراك حد الكمال ، بدلا من الاقتصار على مجرد الانتهاء في الزمان . وإذن فليس للغاية (أو النهاية) هنا قيمة (أو دلالة) في حد ذاتها ، بل إن كل قيمتها إنما تنحصر في التعبير عن تكامل (أو اندماج) الأجزاء . ونحن نقول عن تنظيم الخبرة إنه تنظيم « دينامى » : لأنه لا يتم إلا في زمان ، فهو بمثابة ضرب من النمو أو الزرق . ومعنى هذا أن ثمة بداية ، وتطوراً ، وتحقيقاً ، واكتمالاً . ولا بد للبادة من أن تمتص وتهضم ، خلال عملية التفاعل مع التنظيم الحيوى لنتائج الخبرات السابقة ، وهو ذلك التنظيم الذى يتكون

(١) جون ديوى : « الفن خبرة » (ترجمتنا العربية) ، الفصل الثالث ، ص ٩٥ — ٩٦ .

منه عقل الصانع أو العامل (أو الفنان) وتستمر فترة الحضانة ، حتى يتم إخراج الجنين إلى عالم النور ، فإذا ما ظهر الوليد الجديد ، أصبح موضوعاً قابلاً للإدراك ، بوصفه جزءاً من العالم الخارجى المشترك . ولكن المهم هنا أن الخبرة الجمالية لا يمكن أن تحدث فى لحظة واحدة ، اللهم إلا كما تصل عمليات مستمرة طويلة سابقة إلى ذروتها ، فتركز فى حركة بارزة تكتسح أو تجرف فى تيارها كل ما عداها ، حتى ليسحب النسيان على كل شىء آخر سواها^(١) . ولو أننا نظرنا إلى ما يعمل المصور ، أو النحات أو الحفار ، أو الكاتب ، أو غيرهم ، لوجدنا أن كل واحد من هؤلاء لابد من أن يكون دائماً أبداً بصدد الإنجاز أو الإتمام فى كل مرحلة من مراحل عمله . فلا بد لكل فنان — فى كل لحظة من لحظات نشاطه — من أن يستبقى ويستجمع ما مضى ، على صورة « كل » موحد ، متجهاً بصره نحو « كل » آخر سوف يجيء به المستقبل . وهو إذا لم يفعل ذلك ، فسوف تجيء أفعاله المتعاقبة خلواً من كل اتساق أو من كل ضمان . وما يوفر التنوع والحركة فى نشاط الفنان إنما هو تسلسل الأفعال فى صميم إيقاع خبرته ، بحيث إنه لولا هذا التسلسل لوقع العمل فريسة للربابة وضروب التكرار العقيم . وأما مظاهر التقبل أو الانفعال فإنها تمثل العناصر المقبلة (أو المستجدة) فى الإيقاع ، وهى تقوم بتوفير الوحدة المطلوبة ، فتنفذ العمل من الوقوع فى ذلك التخطيط الطائش الذى يحمله إلى مجرد تعاقب آلى لبعض التنبهات . « وهكذا نرى أن من شأن أى موضوع — فيما يقول ديوى — أن يكتسب صبغة جمالية خاصة ، أو طابعاً جمالياً بارزاً ، فتولد عنه تلك المتعة الخاصة التى تميز الإدراك الجمالى . ولكن على شرط أن تكون العوامل المحددة لما اصطلاحنا على تسميته باسم « الخبرة » قد رفعت فوق مستوى عتبة الإدراك الحسى ، وجعلت ظاهرة جليلة فى ذاتها ولذاتها^(٢) . وهذا هو السبب فى أن الفعل الجمالى لا يمكن أن يجيء نتيجة للضغط الخارجى وحده ، فإله عندئذ لن يحمل أى معنى من معانى الاتساق أو التنظيم أو التكامل .

(١) جون ديوى : « الفن خبرة » (ترجمة المؤلف) ص ٩٨ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٠٠ (نهاية الفصل الثالث) .

فإذا ما انتقلنا الآن إلى مشكلة « التعبير الفني » ، وجدنا أن ديوى — مثله في ذلك كمثل كل من كروشمه وسانتايانا — يوجه اهتماماً كبيراً إلى هذه المشكلة فيدرسها في فصلين هامين من فصول كتابه ، هما على التوالي الفصل الخاص بفعل التعبير ، والفصل الخاص بالموضوع التعبيري . . ولن نستطيع أن نساير ديوى في عرضه المسهب لهذه المشكلة ، وإنما حسبنا أن نقول إنه يحرص بصفة خاصة على ربط فعل التعبير بنشاط الإنسان العادى ، من أجل إظهارنا على الطريقة التى بها يستحيل « الدافع » إلى « تعبير » . والواقع أنه ليس من الضروري لكل نشاط « صادر » عن الإنسان أن يكون ذا طبيعة تعبيرية : فإن ثوراتنا الانفعالية المختلفة (بما فيها من غضب أو حنق أو بكاء . . . الخ) ليست من « التعبير » فى شىء . حقاً إن بكاء الطفل أو ابتسامه قد يكون « معبراً » بالنسبة إلى أمه أو مربيته ، ومع ذلك فإنه قد لا يكون فعلاً تعبيرياً من جانب الطفل نفسه ، لأن الطفل هنا مندمج فى فعل يؤديه بطريقة مباشرة ، دون أن يكون فى هذا الفعل من التعبير أكثر مما فى فعل التنفس أو العطاس . ولكن ، بمجرد ما ينضج الطفل ، فإنه سرعان ما يتعلم أن ثمة أفعالا خاصة من شأنها أن تحدث نتائج معينة ، فهو يستطيع (مثلا) عن طريق البكاء أن يسترعى انتباه المحيطين به ، كما أنه يستطيع عن طريق الابتسام أن ينتزع منهم استجابة أخرى محددة . وحينما يتسنى للطفل أن يدرك معنى فعل كان يؤديه فى البداية تحت تأثير ضغط باطنى محض ، فإنه عندئذ لا يلبث أن يصبح قديراً على أداء أفعال ذات دلالة تعبيرية حقة . وهنا يظهر لنا الفارق الكبير بين الأفعال الاندفاعية الخاصة ، أو أفعال الانطلاق وتفرغ الطاقة من جهة ، وبين الأفعال التعبيرية التى تقرن بوجود حافز داخلى يريد أن يتجلى فى الخارج . والحق أنه حيث لا يكون ثمة تنظيم للظروف الموضوعية ، أو حيث لا يكون هناك تشكيل للعناصر المادية من أجل صياغة الاستثارة (أو التنبيه) فى صورة مجسمة ، فإن لا يمكن أن يكون ثمة « تعبير » . وأما حين يشرع المرء فى تنظيم ضروب نشاطه وتديريها ، واضعاً نصب عينيه ما يترتب عليها من نتائج ، فهناك يصبح الفعل الذى كان يصدر عنه من قبل تلقائياً ، فعلاً مقصوداً يحقق لبلوغ هدف ما ،

أو تحقيق غاية ما . ومعنى هذا أن النشاط الذى كان بادئ ذى بدء طبيعياً تلقائياً غير مقصود ، قد خضع الآن لضرب من التحول ، فأصبح مجرد أداة أو واسطة يصطنعها المرء لبلوغ نتيجة مرادة بطريقة شعورية واضحة . ومثل هذا التحول إنما هو فى نظر ديوى بمثابة البداية الحقيقية لكل نشاط فنى .

وإذا كنا لا نعتبر البكاء الغريزى أو الابتسام الفطرى بمثابة فعلين معبرين؛ فها ذلك إلا لأنهما من أفعال الانطلاق الحر أو الانفداع المباشر الذى يخلو تماماً من كل « واسطة » أو وسيلة أو « أداة » . ولا يمكن أن يكون ثمة تعبير ، وبالتالي لا يمكن أن يكون هناك فن ، اللهم إلا إذا استعملت المادة أو العناصر المادية كواسطة (أو أداة) ، أو كمجموعة من الوسائط ، لزيادة خصب التواصل البشرى . وهذا هو الحال مثلاً بالنسبة إلى الرقص والرياضة البدنية ، فإنهما ضربان من النشاط تجمع فيهما الأفعال التى كانت تؤدي تلقائياً منفصلة بعضها عن بعض ، لكى تحول من مادة غفل (أو خام) إلى أعمال فنية تعبيرية . ولما كان العمل الفنى الحقيقى إنما هو بناء أو تركيب لحبرة متكاملة ، بالاسناد إلى التفاعل الذى يتم بين ظروف السكائن المضموى وطاقته من جهة ، وبين ظروف البيئة وطاقاتها من جهة أخرى ، فإن التعبير الفنى يقتضى توافر بيئة وموضوعات مقاومة من جهة ، ودوافع انفعال باطنى من جهة أخرى . ومعنى هذا أن الناتج الفنى إنما « يُمتَصَّر » (إن صح هذا التعبير) من الفنان ، تحت تأثير الضغط الواقع من قبل الموضوعات الخارجية على دوافعه وميوله الطبيعية ، دون أن يكون هذا الناتج مجرد صدور مباشر أو انبثاق خالص عن تلك الدوافع والبول . هذا إلى أن فعل التعبير الذى يكون « العمل الفنى » ليس مجرد صدور آنى ، بل هو بناء فى الزمان . ولا يعنى ديوى بهذه العبارة أن المصور فى حاجة إلى بعض الوقت ، لكى ينقل الصورة المتخيلة فى ذهنه إلى القماش ، أو أن المثال فى حاجة إلى زمن ، لكى يستطيع أن ينتجز عملية تشكيكه للرخام ، بل هو يعنى أيضاً أن التعبير الذى تحققه الذات من خلال أية واسطة من الوسائط إنما يعد هو نفسه تفاعلاً طويلاً المدى بين شئ ينبعث عن الذات من جهة ،

تبيين الظروف الموضوعية من جهة أخرى ؛ وتلك عملية يكتسب بفضلها كل منهما صورة ونظماً لم يكن يملكهما مادي. ذى بدء^(١) .

وقد أدب الكثير من الفنانين (وبعض علماء الجمال) على إرجاع عملية « التعبير » إلى فعل « الإلهام » ، في حين أن التعبير قلباً يحى . على أعقاب إلهام تام مكتمل من ذى قبل ، وإنما يقوم « التعبير » نفسه بعملية إنجاز « الإلهام » . وتكميله ، عن طريق بعض الوسائط الموضوعية ، ألا وهي عناصر الإدراك الحسى ، والتصور ، والتخيل . والواقع أنه حيناً يتنبأ للاستثارة الوجدانية المرتبطة بأى موضوع من الموضوعات أن تمضى إلى أعماق النفس ، فإنها لا بد من أن تهيج المعانى المختزنة والمواقف المدخنة من ذى قبل ، مما ينحدر إلى خبرة أو خبرات سابقة . وحيناً تنبه تلك المعانى والمواقف ، بحيث يدب فيها النشاط ، فإنها سرعان ما تستحيل إلى أفكار وانفعالات شعورية ، أعنى أنها تصبح صوراً ذوات شحنات وجدانية . وليس « الإلهام » سوى عملية « الاشتغال » التى تولدها لدينا الفكرة أو المشهد ، بحيث ينشأ من تأثير الاحتكاكات الباطنية المتلاصقة ، والمقاومات المستمرة المتبادلة ، تفاعل يخرج منه إلى عالم الوجود إنتاج مصفى مبشكر . ومعنى هذا أنه ليس فى وسع أى فنان أن يعتبر إلهامه ظاهرة بدائية أولية ، بل هو لا بد من أن يسلم معنا بأن المادة الملتهبة الداخلية هى فى حاجة بالضرورة إلى وقود خارجى تتغذى عليه .

ولو أننا نظرنا إلى الآراء السائدة فى تفسير طبيعة « الفعل التعبيرى » ، لوجدنا أن الغالبية العظمى منها قد صدرت عن الفكرة الخاطئة التى تعد الانفعال تاداً أو مكتملاً فى ذاته باطنياً ، وكأنه إنما يصبح ذا تأثير على المادة الخارجية حينما يتخذ صورة منظوقة صريحة . ولكن الواقع أن « الانفعال » لا بد من أن يكون مرتبطاً بشئ موضوعى (سواء أكان ذلك فى الواقع أم

(١) جون ديوى : « الفن خبرة » ، الفصل الرابع : « فعل التعبير » ، ص ١١٣ (من الترجمة العربية) .

في الفكر) ، فهو بطبيعته مندرج في « موقف » لا زالت نتيجته معلقة ، بما يجعل الذات المنفصلة تهتم به اهتماماً حيوياً . ولا موضع هنا للتحدث عن « الانفعال » (بألف لام التعريف) ، لأن هناك من الانفعالات قدر ما هناك من ظروف خارجية ومواقف فردية وأحوال عينية ... الخ . فليس ثمة شيء يمكن أن نسميه باسم انفعال الخوف ، أو الكراهية ، أو الحب ، مادام الانفعال المستثار في كل مرة لا بد من أن يحى . مشبعاً بذلك الطابع الخاص ، المتمايز ، الفريد في نوعه : طابع الأحداث والمواقف التي عاناها المرة في صميم خبرته الفردية . وليس « تفرد » الأعمال الفنية ، أو استحالة إدراجها تحت بعض الأنماط أو النماذج العامة ، سوى مجرد نتيجة لتمايز انفعالات الأفراد ، وبالتالي تعدد تعبيراتهم الفردية^(١) .

وليس الفارق بين الفنان والرجل العادي ، أو بين الفنان وعالم النفس ، أن الأول منهما أكثر انفعالا ، أو أنه أقدر على وصف الانفعال بمجموعة من الألفاظ العقلية أو الرموز اللغوية ، وإنما الفارق بينهما أن الفنان يصنع « الفعل » الذي يولد « الانفعال » . وإنه لمن الحقائق المعترف بها من الجميع ، أن الفن يقوم على « الاختيار » أو « الانتقاء » Selection . وإذا كان للفن مثل هذا الطابع « الاختياري » ، فذلك بسبب الدور الذي يقوم به « الانفعال » في صميم فعل « التعبير » . والواقع أن انفعال الفنان يعرف الطريق إلى تلك المواقف الحساسة الموجودة في كل ما هو متجانس معه ، وفي سائر الأشياء التي قد يكون من شأنها أن تغذيه وتقويه وتحمله إلى الغاية المشتملة له . ولكن ليس من شأن الفنان أن ينظم طبيعة الانفعال المستثار تنظيماً شعوريا مقصوداً ، بحيث يصطنع بعض المواد الخاصة لإحداث تأثير معد من ذي قبل ؛ وإنما لا بد من أن ينبع « الانفعال » من صميم منطق الأشياء ، أو من باطن حركة الأحداث (إذا كنا بصدد عمل روائي مثلا) . وأما حين يحس القارئ بأن ثمة مصيراً قد فرض منذ البداية على بطل الرواية (أو بطلتها) ، وأن هذا المصير ليس باطناً في طبيعة الموقف أو الشخصية ، بل هو وليد قصد

(١) المرجع السابق (الترجمة العربية) : ص ١١٦ - ١١٧ .

الكاتب الذى جعل من الشخصية مجرد ألعوبة فى يده ، يستخدمها لخدمة فكرة عزيزة عليه ، فهناك لا بد لانفعال الاستنكار أو الامتناع أن يتولد فى نفسه لشعوره بأن الروائى قد أقحم على الرواية شيئاً دخيلاً خارجاً تماماً عن حركة الموضوع نفسه . وهناك أسباب مماثلة تدعونا دائماً إلى النفور أو الاشتىاز من كل محاولة لإفحام أى مقصد أخلاقى على الأدب ، فى حين أننا قد نتقبل من وجهة النظر الجمالية أى قدر من « المضامين الأخلاقية » ، بشرط أن تكون متماسكة معاً ، بفضل توافر الانفعال الزيه الخالص الذى يوجه المادة الفنية أو يتحكم فيها . وهكذا يتبين لنا أنه إذا كان « الانفعال » ضرورياً لفعل « التعبير » الذى يولد « العمل الفنى » ، فما ذلك إلا لأن « الانفعال » هو الذى يقوم بمهمة تحقيق استمرار الحركة وضمان وحدة « التأثير » فى وسط « التنوع » أو « الكثرة » . ومعنى هذا أن « الانفعال » هو الذى يضطلع بمهمة اختيار المواد ، وهو الذى يتحكم فى تنظيمها وتنسيقها ، ولكنه هو نفسه — فيما يقول ديوى — ليس عين ما يعبر عنه . وبدون الانفعال ، قد تكون هناك مهارة ، ولكن لن يكون هناك فن . وقد يتوافر الانفعال ، بل قد يكون عنيفاً حاداً ، ولكنه إذا تجلى بطريقة مباشرة ، فإن « النتائج » أيضاً لن يكون من الفن فى شىء .^(١)

وإذا كان قد وقع فى ظن البعض أنه كلما كان انفعال الفنان أعنف وأشد ، كان تعبيره أوقع وأنجح ، فإن ديوى يرد على هذا الزعم بقوله إن الشخص المثقل بالانفعال هو لهذا السبب عينه أعجز من أن يعبر عنه . والحق أنه حينما يسيطر « الانفعال » على الإنسان ، فإن التوازن سرعان ما ينعدم لديه بين النشاط القابل والنشاط الفاعل ، فلا يكون فى وسعه أن يضبط اندفاعه أو أن يتحكم فى حوافره . وقد يخيل إلينا أحياناً أن الأعمال الفنية ظواهر تلقائية تحمل طابعاً غنائياً ، وكأنما هى ألحان عفوية تصدر عن طير مغرد ، ولكن الإنسان — لحسن الحظ أو لسوته — ليس طيراً من الطيور ، فليس فى أكثر

(١) جون ديوى : المرجع السابق (الزجة العربية ، الفصل الرابع) ، ص ١٢٦ .

انفجاراته تلقائية (ما دامت ذات طابع تعبيرى) أى انبثاق لجأنى ، لأنها لا يمكن أن تكون مجرد فيضانات لضروب وقتية من الضغط الداخلى .

وحتى لو اتجهنا بأبصارنا نحو الانفجارات البركانية ، فسنجد أنها تفترض بالضرورة فترة طويلة من الضغط السابق ، بحيث إنه لو قدر للبركان أن ينفجر على شكل حم مصهورة ، بدلا من أن يقذف ببعض الصخور المتناثرة والرماد المبعثر ، فإنه لابد من أن يكون قد سبق ذلك عملية تحول لجميع المواد الخام الأصلية . وبالمثل ، يمكننا أن نقول إن الانفعال الممتلئ الوفير ، بل الانطلاق الفجائى التلقائى ، لا يتبها بحق ، اللهم إلا لاؤئك الذين انغمسوا فى خبرات المواقف الموضوعية ، والذين استغرقوا فى ملاحظة المواد المترابطة ، والذين طالما انشغل خيالهم بإعادة تركيب ما سبق لهم رؤيته وسماعه . وإذن فإن « التلقائية » ثمة لفترات طويلة من النشاط ، وإلا فإنها ستكون من الخواء بحيث لا يمكن اعتبارها فعلا من أفعال التعبير . ومعنى هذا أن الأفكار الجديدة لا ترد إلى الشعور بيسرها المعبود ، اللهم إلا إذا كان ثمة جهد قد بذل من قبل فى سبيل العمل على إيجاد الأبواب الصحيحة التى يمكنها أن تدخل عن طريقها . والحال هنا ، كالحال فى كل مجال آخر من مجالات النشاط البشرى : لأنه لابد للتضج اللاشعورى من أن يسبق الإنتاج الإبداعى ^(١) .

ولا يمكن أن يتوافر « التعبير الفنى » إلا إذا حدثت عملية « تحويل » أو « تعديل » يقوم بها الفنان من أجل إعادة تكوين المادة الغفل البدائية للتجربة . ولكننا لا نعلم فى العادة بوجود تحول مماثل فى المجال الباطنى ، أو مجال المواد الداخلية ، ألا وهى الصور الذهنية ، والذكريات السابقة ، والانفعالات المختزنة . وشئى إدراكا أننا الحسية . . . الخ ، فى حين أن هذه العناصر جميعا هى فى حاجة أيضا إلى ضرب من « التنظيم » . والواقع أننا هنا لسنا بإزاء عمليتين منفصلتين تجري إحداهما على المادة الخارجية ، فى حين تجرى الأخرى على المادة الداخلية

(أو العناصر الذهنية) ، بل نحن يزاء عملية واحدة تنتظم فيها مواد الفنان حين تكون أفكاره وعواطفه قد انتظمت ، بحيث يتحقق بين الواحدة منهما والأخرى ضرب من الترابط العضوى . وقد لا يقل « التحول » الذى تخضع له المادة الباطنة للانفعال والتفكير ، بسبب تأثيرها وتأثرها بالمادة الخارجية (أو الموضوعية) عن ذلك « التحول » الذى تعانى له المادة الموضوعية ، بسبب استحداثها إلى واسطة تعبير . وما ينقص الكثيرين منا ، لكي يكونوا فنانين ، ليس هو الانفعال البدائى (الأصلى) ، ولا هو مجرد المهارة فى الصنعة أو التنفيذ ، بل هو القدرة على تحويل الفكرة الغامضة ، أو الانفعال الغامض ، بحيث يصب فى قالب أية واسطة محددة ، أو يسلك فى إحدى المواد الخاصة . ولا شك أن هذا التحويل إنما هو الذى يضطر الفنان إلى البحث عن موضوع مجانس — من الناحية العاطفية — لموضوع انفعاله المباشر ، بحيث يلتصق فى ظواهر أخرى بما يحيط به مادة يصوغها على النحو الذى يحقق له تفرغ شحنته الانفعالية ، مراعيًا فى هذه الصياغة ضرباً من « التنظيم » الجمالى . وهذا هو السبب فى أن الكثير من دوافعنا الطبيعية إنما تكسب صبغة مثالية أو طابعاً روحياً ، حينما يعبر عنها الفنان على طريقته الخاصة فى تنظيم الانفعالات . والحق أن « التعبير » إنما هو تصفية للانفعال المكدر ، إن لم نقل بأننا لا نعرف شهواتنا نفسها ، إلا حينما تنعكس على صفحة مرآة الفن ، وحين يقدر لهذا الشهوات أن تعرف ذاتها ، فإنها تتحول فى الوقت نفسه ، لكي تكسب صورة جديدة ، وعندئذ يظهر « الانفعال الجمالى » بالمعنى الدقيق المتمايز لهذه الكلمة ^(١) .

وليس فى وسعنا أن نتوقف طويلاً عند شتى المشكلات الجمالية الأخرى التى أثارها ديوى فى كتابه الضخم ، وإنما حسبنا أن نقول كلمة مريضة عن نظريته فى علاقة الفن بالطبيعة . وهنا نجد أن ربط الخبرة الجمالية بالخبرة السوية العادية لا يعنى فى نظر ديوى أن يكون الفن مجرد صدق للطبيعة ، بدليل أن ديوى نفسه يقرر بصريح العبارة أنه « حينما تكون الطبيعة قائمة

بشكل زائد عن الحد، فلن يكون في الإمكان أن ينشأ فن،^(١) ومعنى هذا أن النشاط الفني ليس مجرد تلقائية طبيعية، بل هو تنظيم وصياغة. ولهذا يقرر ديوى مرة أخرى: «أن الفن ليس هو الطبيعة، وإنما هو الطبيعة معدلة بفعل اندماجها في علاقات جديدة تتولد عنها استجابة انفعالية جديدة»^(٢). وديوى يرفض نظرية «التقليد» أو «التمثيل» Representation، لأنه يرى أنه إذا كان المقصود بالطابع «التمثيلي» هو تكرار الواقع تكراراً حرفياً، فإن من المؤكد أن العمل الفني من طبيعة مغايرة تماماً، خصوصاً وأنه لا بد للأحداث والمناظر — في كل عمل فني — من أن تمر عبر الوساطة الشخصية. وقد قال الفنان الفرنسي ماتيس Matisse إن آلة التصوير الشمسى جاءت نعمة كبرى على المصورين والرسامين: لأنها أراحهم من كل ضرورة ظاهرية لنقل (أو نسخ) الموضوعات. وليس من شأن الفن — فيما يقول ديوى — أن يوهنا بمحضور الأشياء ذاتها، وكان كل مهمته أن يلتزم المحاكاة الدقيقة التي تعيد إلى أذهاننا صور الموضوعات. وآية ذلك أن الطبيعة الصامتة التي يصورها لنا فنانون مثل شاردان Chardin أو سيزان Cézanne إنما تعرض أمامنا المواد الخارجية بلغة العلاقات القائمة بين الخطوط والسطوح والألوان، وهي تلك العلاقات التي تذوقها بطريقة باطنية في صميم الإدراك الحسي. وليس من الممكن إعادة تنظيم هذه المواد دون قدر معين من التجريد. والواقع أن مجرد محاولة عرض موضوعات ذات أبعاد ثلاثة، فوق سطح ذي بُعدين فقط، إنما يتطلب «تجريداً» Abstraction من الظروف المادية التي توجد فيها أمثال هذه الموضوعات. وتبعاً لذلك فإنه لا مبرر لاستبعاد الاتجاهات التجريدية من دائرة الفن، بحجة أنها لا تنطوي على أى معنى أو أى تعبير، لأن الفن لا يفقد طابعه التعبيري بمجرد أنه يصوغ العلاقات القائمة بين الأشياء في صورة مرئية، دون أن يكشف عن «الجزئيات» التي تملك تلك العلاقات، اللهم إلا بقدر ما يقتضيه تكوين الكل^(٣).

(١) ديوى: «الفن تجربة» ص ١٢٢.

(٢) المرجع السابق ص: ١٣٧ — ١٣٨.

(٣) المرجع السابق ص ١٠٩.

وأخيراً يقرر ديوى أنه لما كانت الموضوعات الفنية ذات صبغة تعبيرية ، فإنها تضطلع أيضاً بمهمة النقل أو التوصيل . ولئن كان ديوى لا يأخذ بنظرية تولستوى في « العدوى المباشرة » ، إلا أنه يسلّم بأن « الأعمال الفنية هي الوسائط الوحيدة لتحقيق تواصل تام لا يعوقه شيء بين الإنسان وأخيه الإنسان ؛ تواصل حقيقى يتم في نطاق عالم مليء بالهوات والأسوار التى تحد من كل صبغة جماعية مشتركة قد تتخذها التجربة »^(١) . والواقع أن الفن المميز لآية حضارة من الحضارات إنما هو الوسيلة الناجعة للنفاز — بطريقة تعاطفية — إلى أعماق عناصر الخبرة الخاصة بالحضارات الأجنبية النائية . . . وهذه الواقعة هي التى تفسر لنا أيضاً تلك الأهمية البشرية أو الدلالة الإنسانية التى تنطوى عليها فنون تلك الشعوب — بالقياس إلينا — : فإن هذه الفنون الأجنبية إنما تعمل على توسيع خبرتنا الخاصة وتمييقها ، فتقلل بذلك من طابعها المحلى أو صيغتها الإقليمية ، وتفتح أمامنا السبيل لإدراك المواقف الأساسية والاتجاهات الجوهرية المتضمنة في تلك الأشكال الأخرى من « التجربة »^(٢) .

ولو شئنا الآن أن نحكم حكماً سريعاً على فلسفة ديوى في الفن ، لكان في وسعنا أن نقول إن الفيلسوف الأمريكى الكبير قد ثار في هذه الفلسفة على كل نزعة أرسقراطية تريد أن تجعل من الفن ميزة خاصة ينفرد بها أصحاب الأمزجة الرقيقة أو الأذواق الرفيعة ، دون غيرهم من سواد الناس ، كما صال صولة الناضب الناقم على الأوضاع القائمة التى يراد لنا فيها أن نفصل الفن عن مجرى الحياة العملية الواقعية . وربما كان من بعض أفضال ديوى على الدراسات الجمالية أنه قد استطاع أن يلقى الكثير من الأضواء على بعض المفاهيم الجمالية الملتبسة مثل مفهوم « التعبير » ، ومفهوم « الشكل والمضمون » ، ومفهوم « التجريد » ، ومفهوم « الخبرة الجمالية » . . . الخ . ولا شك أن ديوى حين أسهب في الحديث عن تفاعل الذات مع عالم الأشياء والأحداث ، قد كشف لنا بذلك عن جانب هام من جوانب « الخبرة الجمالية » . وما كان الفن ليوسع

من نطاق التجربة ، لو أنه كان عامل تكمول يؤدي بالذات إلى الارتداد نحو الذات ، والانغماس في عالم مغلق من الأحاسيس الشخصية . ولكن الحقيقة أنه إذا كان ثمة لحظات يكون فيها المخلوق حيا كأقوى ما تكون الحياة ، هادئاً كاعقى ما يكون الهدوء ، مركزاً كأشد ما يكون التركيز ، فتلك هي لحظات التفاعل التام مع البيئة ، حين تتكاد المواقف الحسية تبرز امتزاجاً تاماً مع العلاقات الذهنية . وتبعاً لذلك فإن ديوى على حق حين يقرر أن القوة التعبيرية التي يمتاز بها الموضوع الفني إنما ترجع إلى أنه ينطوى على تدخل تام للوادر المتقبلة والمواد الفاعلة ، مع تضمنه في الوقت نفسه لعملية إعادة تنظيم المادة المحصلة من الخبرة (أو الخبرات) الماضية .

يبد أننا لا نوافق ديوى على القول بأن الخبرة الجمالية هي مجرد « ظاهرة مصاحبة » لشئى ضروب الإدراك ، لأن معنى هذا القول أنه ليس ثمة طابع خاص أو وظيفة نوعية يتميز بها النشاط الجمالى ، مما عده من أوجه النشاط البشرى . والظاهر أن حرص ديوى على إدخال الحياة الجمالية في مدار المطالب البشرية الحيوية هو الذى جعله يشيع الغموض في طبيعة « الخبرة الجمالية » ، بإذابتها في مجرى نشاطنا البشرى العادى . ولا شك أننا — كما لاحظ بعض النقاد — إذا سلطنا مع ديوى بأن التقدير الجمالى إن هو إلا مجرد وعى مركز أو شعور حاد يقتزن بأية تجربة حسية عادية ، فسيكون علينا عندئذ ألا ننسب إلى الخبرة الجمالية أية طبيعة خاصة مميزة ، بل مجرد فارق كمى محض يجعل منها نشاطاً أقوى أو أشد أو أطول من أى نشاط آخر عادى . غير أن كل فهم صحيح لطبيعة الحياة الجمالية لا بد بالضرورة من أن يظهرنا على أن للنشاط الفني نوعيته ، ودوره الخاص ، في صميم التجربة البشرية بصفة عامة . ومهما كان من أمر الصلة الوثيقة التي تجمع بين الفن والمجتمع ، أو بين الفن والحضارة ، أو بين الفن والحياة ، فإن من المؤكد أننا لن نفهم الكثير عن الخبرة الجمالية ، أو النشاط الفني ، أو الأعمال الفنية ، لو أننا اقتصرنا على القول بأن « الفن هو الحياة نفسها مركزة » ، أو أن « كل معيشة خصبة مليئة قوية لا بد من أن

تكون ذات طابع جمالى ، أو أن « الخبرة حين تصبح تجربة بمعنى الكلمة ، أو حين تستجبل إلى حيوية من أعلى درجة ، فإنها تصبح عندئذ خبرة جمالية ، ... الخ . ولئن كان ديوى قد أسهم إلى حد كبير فى القضاء على النظريات الجمالية التقليدية فى الربط بين الفن واللذة أو بين النشاط الفنى واللعب (أو اللهو) ، إلا أن فهمه الخاص للتجربة (أو الخبرة) قد وسم نظريته الجمالية بطابع برجائى ، فبقى الفن عنده مجرد « نشاط أداتى » Instrumental فى خدمة بعض النايات الاجتماعية ، أو الحيوية ، أو الحضارية ، وكان الخبرة الجمالية هى مجرد إدراك حسى نافع ، أو سار . . .

الفنَّ عَمَلٌ وَصَنَاعَةٌ

الآن

الفصل الخامس

فلسفة الفن عند ألان

إذا كان القارىء العربى قد عرف من بين فلاسفة الفن المعاصرين كروتشه وسانتانيا، وديوى، وغيرهم، فإن من المؤكد أن اسم ألان (Alain) (١٨٦٨-١٩٥١) قد بقى مجهولاً لديه. وعلى حين أن مؤلفات الكثير من فلاسفة القرن العشرين قد ظفرت بترجمات عربية، فإن كتب ألان لم تستر — حتى الآن — أى اهتمام من جانب أى باحث من الباحثين المشتغلين بالدراسات الفلسفية عندنا. وأغلب الظن أن الطابع الأدبى الذى غلب على كتابات ألان قد أوقع فى روع الكثيرين أن صاحبها هو مجرد كاتب أو أديب... ولكننا لو عمدنا إلى دراسة تلك المجموعات الفلسفية الضخمة التى خلفها لنا ألان، لاستطعنا أن نفطن إلى السبب الذى من أجله أجمع مؤرخو الفلسفة الفرنسية المعاصرة على وضع اسم ألان على رأس الحركة المثالية المعاصرة فى فرنسا، جنباً إلى جنب مع فلاسفة آخرين مثل لوكييه Lequier، وبرلشفيك Brunschwig، ولانبو Lagneau وغيرهم... وليس يعنينا — فى هذا الصدد — أن نستعرض آراء ألان فى الإنسان، والطبيعة البشرية، وحرية الفكر، وصلة الروح بالمادة، وغير ذلك من المشكلات الفلسفية، وإنما حسبنا أن نمضى مباشرة إلى الحديث عن فلسفة ألان فى الفن، على نحو ما عبر عنها فى مؤلفات ثلاثة هى — على التعاقب — «نسق الفنون الجميلة» (سنة ١٩٢٦) و«عشرون درساً فى الفنون الجميلة» (سنة ١٩٣١)، و«تمهيدات لعلم الجمال» (سنة ١٩٣٩)^(١). ولئن كان اهتمام ألان — فى هذه الكتب — قد انصرف

(١) أسماء هذه الكتب بالفرنسية هى — على التتابع :

«Système des Beaux — Arts», «Vingt Leçons sur les Beaux — Arts», «Préliminaires d'Esthétique».

إلى دراسة الفنون الجميلة ، إلا أن في وسعنا استخلاص نظرية جمالية عامة من
تضائيف أحاديته عن الفنون ، وبالتالي فإن في استطاعتنا إدراج اسم «الأن» ،
ضمن فلاسفة الفن المعاصرين .

وربما كان محور نظرية الأن في الفن هو تمرده على النظريات التقليدية
في الإلهام واهتمامه بربط الفن بالصناعة . والواقع أن المرء — في نظر الأن —
لا ينتكر إلا حين يعمل ، فالفنان إنما هو صانع Artisan قبل أن يكون فنانا
Artiste . ومعنى هذا أن الفن ليس حلاً وتأملاً وتصورات فارغة ، بل هو
صناعة وتحقيق وتنفيذ . وقد تنوهم أن الفنان الحقيقي إنما هو ذلك الذي
يكتب ما يملئه عليه شيطان إلهامه ، ولكن الحقيقة أن الفنان إنما هو ذلك
الصانع الذي يضطر مع «المادة» — لغة كانت أم حجارة أم أصباغاً أم
غير ذلك — حتى يجبرها على أن تثني وتنعطف تحت إيقاع ذبذباته الفكرية ،
بل إن الأن يفيض إلى جد أبعد من ذلك ، فيقرر أنه ليس لدى الفنان أفكار
سابقة محددة ، وإنما يجيئه «الافكار» كلها أوغل في الإنتاج والعمل ، إن
لم نقل بأن هذه «الافكار» نفسها لا تصبح واضحة محددة ، اللهم إلا بعد أن
يكون «العمل الفني» قد اكتمل ! وهكذا قد يصح أن نقول إن الفنان هو
«المتفرج» الأول الذي يشهد مولد عمله الفني ، بعد أن يكون قد عاصر مراحل
تولده وظهوره ، إلى أن جاءت اللحظة التي لم يعد يملك فيها سوى أن يفرغ فاه
مندهشاً متعجباً ! وقد يقع في ظننا أحياناً أن القصيدة الرائعة كانت «بادي» ذي
بده «مشروع قصيدة» ثم لم تلبث أن استحالَت إلى حقيقة واقعة ، ولكن
الحقيقة — فيما يقول الأن — أن القصيدة لا تتبدى للشاعر جميلة رائعة
إلا حين يفيض في نظمها ، كما أن اللوحة الجميلة لا تصبح كذلك إلا وهي تتولد
على ريشة المصور ، أو كما أن التمثال الجميل إنما يصير جميلاً حينما ينكشف رويداً
رويداً تحت معول المثال ! وإذن فإن العبقرية إنما تصبح عبقرية حين تتجلى
في «العمل الفني» مرسوماً كان أم منحوتاً أم منظوماً أم منغوماً . وحين يقول
الأن «إن قاعدة الجمال لا تستبين إلا في صميم العمل الفني» ، فإنه يعنى بذلك
أنه ليس ثمة فارق في النشاط الفني بين عملية التخييل أو التصور من جهة ،
وعملية الإنتاج أو الصناعة من جهة أخرى .

والواقع أن ألان يقرب الفن من الصناعة لأنه يرى فيه جهداً إبداعياً يستشعر فيه الفنان مقاومة المادة ، فضلاً عن أنه على وعى تام بما يتطلبه الفن من جهد شاق ومران طويل وصنعة ممتازة . صحيح أنه ليس من النادر أن نجد فنانين يلعنون الرخام ، ويسخطون على التحو ، ويستمتطرون اللعنات على المادة ، وكأن هذه كلها إنما هي وسائل عاجزة قاصرة ، هيئات أن تنهض بالتعبير عن تلك الأفكار الهائلة التي يريدون أن يقوموا بتسجيلها ، ولكن هؤلاء ينسون أن الشعر لا يصنع إلا من ألفاظ ، وأن اللوحة لا ترسم إلا بألوان ، وأن النثال لا ينحت إلا من حجر أو صلبال ! ولهذا فإن الفنان الحقيقي إنما هو ذلك الصانع الذي لا يزدرى المادة ، ولا يحتقر الصنعة ، بل يعيش الحرفة ، ويعترف لها بالفضل ، موقناً دائماً أنه ليس أروع في الحياة من أن تنجح اليد البشرية في تزيين حجارة جامدة صلبة ! والفن الذي يحس فيه الفنان بمقاومة المادة أكثر مما يحس بها في أي فن آخر إنما هو فن « العمارة » . وليست « العمارة » فناً مستحدثاً أو متأخراً ، بل هي أم الفنون جميعاً وعمدها قاطبة . وأما الفن الذي لا يكاد الفنان يلتقي فيه بمثل هذه المقاومة فهو ذلك الفن الانطلاقي الحر الذي نسميه باسم فن « النثر » *La prose* . وألان يرى في « النثر » أصغر الفنون وأحدثها فضلاً عن أنه يقول عنه إنه أكثر الفنون تعثراً وتعرضاً للخطأ ، خصوصاً حينما يحاول « النثر » أن يعبر عن « العواطف » التي هي بطبيعتها مادة هشة ، طيبة ، لينة ^(١)

ولكن ، مهما يكن من شيء ، فإن اهتمام الفنان ليس منصرفاً في العادة إلى انفعالاته وعواطفه ، بل هو منصرف أولاً وقبل كل شيء إلى « الموضوع » نفسه . وحتى إذا فسبنا إلى الفنان صفة « التأمل » ، فلا بد لنا من أن نتذكر أن تأمله هو « ملاحظة » *observation* أكثر مما هو « حلم يقظة » *Rêverie* والحق أن الفنان يتأمل ما صنعت يده ، حتى يجد فيه مصدراً لما سوف يعمل

(١) Alain : « *Système des Beaux — Arts* », Gallimard, 1926, p. 37.

على تحقيقه ، وقاعدة لما سوف يقدم على عمله . ولهذا فإن الحرية الفنية لا بد من أن تقوم على دعامة من النظام المادى الصارم ، وإلا فإنها لن تكون إلا فرضى خاوية لا معنى لها على الإطلاق ! وقد يستسلم الفنان للإطعام ، أو قد يقتصر على الخضوع لطبيعته الخاصة ، ولكن مقاومة المادة سرعان ما تنجى . فتعصمه من الارتجال الأجوف ، وتنقذه من التقلبات النفسية العارضة . وإذا كانت آثار أعمالنا التى تسجل على المادة إنما هى التى تعلبنا الفطنة أو الحذر ، فإن هذه الآثار نفسها هى بمثابة الشاهد الأمين الذى يولد فى نفوسنا ضرباً من الثقة أو الاطمئنان . وعلى حين أن الخيلة المتسكعة لا تعرف سوى الأمل أو التقي أو الرجاء ، نجد أن اليد الصانعة هى التى تقدم على التنفيذ ، فتصطلم بمواقف المادة ، وتحاول فى الوقت نفسه الإنصات إلى نداء « الموضوع » ...^(١)

لقد دأب البعض على القول بأن الفن خروج على الواقع ، وتمرد على الطبيعة ، ولكن الحقيقة — فيما يرى ألان — أنه لا بد للفنان من أن يرتد إلى « الشيء » ، أو « الموضوع » ، لكن يحاوره ويسائله ، وكأنما هو يطلب إلى « الطبيعة » أن تساعد على مواجهة أفكاره ، وتنظيم خواطره ، ومقاومة أهوائه . وكثيراً ما يستسلم الفنان للرغبة فى الظفر بإعجاب الناس ، أو للنزوع نحو الحصول على استحسان الجمهور ، فسرعان ما ينحرف عن طريقه ، لكي يحبل عمله الفنى إلى مجرد بضاعة ، يرجو لها الزواج ! ولكنه لو أنصت إلى صوت « الطبيعة » ، أو لو عكف على فهم طبيعة « المادة » ، لما صدر فى عمله الفنى إلا عن دراسة حقيقية للموضوع الذى يريد التعبير عنه . ولعل هذا ما حدا بالبعض إلى القول بأن « الطبيعة هى أستاذ الأساتذة » . والحق أن الحدث الواقعى «لنا هو بالنسبة إلى الروائى كذلك الكتلة الرخامية التى كان ميكائيل أنجيلو يضى فى كثير من الأحيان لمشاهدتها ودراستها ، واثقاً من أنها مادته ، ودعامته ، ونموذجه الأول ! وإذا كان الفنان فى حاجة دائماً إلى دراسة مادته ، والوقوف على قوانينها ، والإلمام

.. (1) Alain : « Système des Beaux-Arts », Ch. VII, pp. 34—35.

بطبيعتها ، فذلك لأن كل فن من الفنون مشروط بطبيعة المادة التي ينصب عليها ، محكوم بقوانين « الحرية » الخاصة التي هو مرتبط بها . وربما كان من بعض أفضال « المادة » على الفنان أنها تعلمه — من خلال مقاومتها وتمردا — ضرورة عصيان شيطان الإبداع ، ومقاومة إغراء السهولة ، والوقوف في وجه كل تسرع . وإذا كانت « السهولة » Facilité مواتية للصانع Artisan ، فإنها ضارة بالفنان : Artiste . والفارق بين « الفن » و « الصناعة » أن « الفكرة » — في الصناعة — تسبق التنفيذ ، وتتحكم في عملية « الأداء » ، في حين أن « الفكرة » — في النشاط الفني — قلما ترد إلى الفنان إلا أثناء قيامه بالعمل . ومع ذلك فإن « العمل » — حتى في صميم النشاط الصناعي — قد يحى فيعدل من « الفكرة » ، وعندئذ قد يهتدى « الصانع » إلى شيء أفضل مما كان قد اتجه إليه تفكيره . وهذا هو السبب في أن « الصناعة » قد ترقى إلى مستوى « الفن » . ولكن المهم في النشاط الإبداعي — صناعا كان أم فنيا — إنما هو « الموضوع » الذي يتحقق ، لا « الفكرة » التي « تتصور » . وذلك لأنه لا بد للعمل الفني من أن « يتحقق » و « يتحدد » ، و « يكتمل » ، حتى يكتسب « حق المواطن » في دنيا الأعمال الفنية . وليس من واجب الفنان أن يستسلم لتجرباته وأحلامه وتصوراته ، محاولا البحث في عالم « الممكنات » عن ذلك « الممكن » الذي سيكون أجملها جميعاً ، بل لا بد للفنان من أن يتذكر أن « الواقعي » Le Réel (لا « الممكن » Le Possible) إنما هو وحده « الجميل » . ولهذا ينصح ألان الفنان فيقول له « فكر مليا في عملك ، ولكن تذكر دائما أن المرء لا يفكر إلا فيما هو موجود ، وإذن فإن عليك أن تحقق عملك . »

وهنا قد يحق لنا أن نتساءل : إذا كانت المدرسة الأولى للفنان إنما هي الطبيعة ، فهل تكون مهمة الفنان مقصورة على محاكاة الطبيعة أو النقل عن الواقع ؟ هذا ما يجيب عليه ألان بالسلب ، فإن النشاط الفني يمثل فاعلية حرة هي أبعد ما تكون عن مجرد الخضوع للطبيعة ، أو التعبد للواقع . ولكن الحرية التي يتمتع بها الفنان إنما هي حرية الصانع الذي يحترم قواعد حرفته ، ويلتزم بضرورات عمله . فلا بد للفنان إذن من أن يأخذ بنصيحة الفيلسوف

الفرنسي المعروف أوجست كونت Auguste Comte الذي كان يقول إنه لابد لنا من أن ننظم « الداخل » Le Dedans بالاستناد إلى « الخارج » : Le Dehors ومعنى هذا أنه لابد للفنان من أن ينظم أفكاره، وخواطره، وعواطفه، بالرجوع إلى العالم الخارجي بما فيه من قواعد، وضرورات، وأنظمة . و « الحرفة » إنما هي الوسيلة الوحيدة التي يستطيع الفنان عن طريقها الاهتمام إلى فهم نظام الأشياء الصارم، والوقوف على قواعد الموضوع الدقيقة . وأياً ما كان نوع النشاط الفني الذي يمارسه الفنان، فإنه لابد لهذا النشاط من أن يتسجل في العالم الخارجي على صورة « موضوع » محدد، مكتمل، واضح المعالم . وإذا كانت الطبيعة تضع بين يدي الفنان الكثير من الأشياء الفنية أو الموضوعات الجمالية، فأذلك إلا لأنها تمدد بالأشكال المتحددة والصور المتسقة . وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن ثمة « صبغة جمالية » في كل موضوع متحدد، بل في كل شيء واضح المعالم، ثابت الخصائص، قابل للاستمرار . وحين يحاول الفنان تحقيق عمله الفني، فإنه إنما يهدف إلى خلق « صورة » ثابتة، أو « شكل » متحدد، أو « شيء » قابل للدوام ^(١) .

ولا ينكر الآن أن الفنان في حاجة إلى تأمل الطبيعة، ودراسة نظامها، ومعرفة أشكالها، ولكنه يضيف إلى هذا كله أن الفنان في حاجة أيضاً إلى تنظيم الطبيعة، والكشف عن إيقاعات جديدة، والاهتمام إلى علاقات جمالية لم تكن في الحسبان . وهذا هو السبب في أن الطبيعة لا تبدو جميلة حقاً، اللهم إلا في بعض الظروف المواتية، أعني حين تظهر « الروح القوية » التي تقهر المادة على البوح بأسرارها ! والفنان الحق إنما هو ذلك الذي لا يستاء لعدم استجابة الأشياء لرغباته، بل يسعى — على العكس من ذلك — في سبيل تحديد أفكاره في ضوء احتكاكه المستمر بالواقع . وإن إرادة الفنان

(١) Alain : « De la puissance propre de l'objet », Chapitre VI, in « Système des Beaux-Arts », Gallimard, 1926, pp. 31-33
(وانظر أيضاً كتابنا : « مشكلة الفن » ١٩٥٩ ، ص ١٠٨ — ١٠٩) .

لتقوى من خلال العواطف المادية التي تصطبغ بها، ولكن هذه الإرادة تريد أن تحقق فعلها في الواقع، فهي تهدف أولاً وبالذات إلى خلق «موضوع» (بكل ما لهذه الكلمة من معنى). وقد تبدو هذه المهمة سهلة في فن «العمارة»، ولكن من المؤكد أن كل فن من الفنون لابد من أن يشيد موضوعه في العالم الخارجي على صورة شيء متحقق يأخذه مكانه تحت الشمس! وسواء أكان الفنان يراه لوحة تشكيلية، أم يأزاه مقطوعة موسيقية، أم يأزاه قصيدة غنائية، فإنه في كل هذه الحالات إنما يقدم لنا «موضوعاً جمالياً»، عياناً، مكتملاً، متيناً، متحدداً. ولهذا يعود ألان فيقول إن «التخيل» ليس هو «العمل»، كما أن «حلم اليقظة» ليس هو جوهر النشاط الفني، بل «الموضوع الجمالي» وحده هو الفن والفنان والعمل الفني!

وإذا كان ألان قد أظهرنا على الصلة الوثيقة التي تجمع بين «الفن» و«الحرفة»، فإننا سنراه — على العكس من ذلك — يقرر أن «الفنان» ليس مجرد «مواطن» Citoyen. وآية ذلك أن الفنان — في نظره — ليس مجرد شخص عادي يصح لنا أن نطالبه بالخنوع للبشر، أو الامتثال للعادات الجمعية، بل هو إنسان عبقري لابد لنا من أن نعده «قانوناً لنفسه»! وألان يروى لنا أن ميكائيل أنجيلو صور يوماً في لوحته المسماة باسم «الجحيم» أحد الكرادلة الذين كان يكرههم، فاحتج الناس لدى البابا على هذا العمل، ولم يملك البابا سوى أن يجيب على هذا الاحتجاج بقوله: «إنني أستطيع كل شيء في مملكتي السماء»، وأما في مملكة الجحيم فليس لي — مع الأسف — أي سلطان! ولم تكن هذه الإجابة سوى اعتراف — من جانب البابا — بعجزه عن السيطرة على العبقرية الفنية. والواقع أن الفنان لا ينشد أفكاره في الخارج، فضلاً عن أنه لا يستمد عبقريته من أي مذهب من المذاهب، بل هو يصدر في كل تأملاته عن ذاته، حتى ليصح لنا أن نقول «إن أفكاره هي صميم أعماله». ولئن كان الفنان يحيا بالضرورة في مجتمع، إلا أننا لن نستطيع أن نفهمه لو أننا اقتصرنا على تصويره بصورة الإنسان العادي الذي يخضع للناس، والعادات،

والقوانين، والعرف، والسلطات العامة، والمصالح المشتركة، وشتى مواضع الجماعة. والواقع أنه إذا كان ثمة شيء يجوز له الفنان، فذلك هو التفكير المجرد الصادر عن الخارج، والوارد إليه من الآخرين إحقا إن في الفن حرقة، والحرقة شيء يتعلمه الفنان من الآخرين، ولكن تفكير الفنان هو مع ذلك أشبه ما يكون بحوار مع عبقريته الخاصة من خلال لغة الحرقة. وإذن فإن أخصى ما ينشأه الفنان إنما هو الرأي الذائع، والفكرة السائدة، والمذهب المعترف به. والفنان يخشى المديح أكثر مما يخشى الانتقاد أو الذم، ومن ثم فإننا نراه يتردد قبل التراجع عما تملبه عليه طبيعته. وحين يتحدث ألان عن «أصالة» الفنان، فإنه يعني بهذه الكلمة أن أفكار الفنان — التي هي في الوقت نفسه أعماله — إنما تصدر عن ذاته، لا عن ذوات الآخرين. وهذا المعنى يمكننا أن نقول إن الفنان — في رأي ألان — رجل انعزالي، ولكنه في الوقت نفسه «مخلوق إنساني، كلي، صديق للجميع أكثر من أي إنسان آخر»^(١) وليس معنى قولنا بأصالة الفنان أننا ننسب إليه بعض الأفكار الشاذة أو النادرة، وإنما نتجلى أصالة الفنان في أسلوبه النادر أو طريقته الفريدة في التعبير عن الأفكار المشتركة. والحق أن الفنان حين يعبر عن أية فكرة من الأفكار العامة، فإنه يخلق عليها طابعاً عاماً (بكل معنى الكلمة)، ومن ثم فإنه يجعلها تتحدث إلى كل إنسان، مثلها في ذلك كمثل أي عمل ناطق من الأعمال الفنية الكبرى. ويضرب لنا ألان مثلاً فيقول إن كل فرد منا قد أحس في تجربته الخاصة بجمال الربيع؛ ولكن شاعراً كهو Horace أو كفاليري Valéry حين يتحدثنا عن الربيع، فإنه لا ينقل إلينا مجرد إحساس أو مجرد فكرة، بل هو يقدم لنا إعجازاً فنياً يجعل الفكرة تتجسد الطبيعة، لكي تستحيل إلى فكرة باطنية تتبع من أعماق وجودنا، فإذا بنا نستشعر نضارة الربيع، ونشوة الحياة، وكأن جسدنا نفسه قد أخذ يتراقص على سحر تلك الفكرة التي استطاع عقلنا أن يدركها لأول مرة: فكرة الربيع. «أجل، لقد أصبحنا نمتلك

(1) Alain: "Vingt Leçons sur les Beaux-Arts", Paris, 1931, Gallimard, Vingtème Leçon, p. 290.

« فكرة » ، ولكنها ليست شعباً كذلك الأفكار الوهمية التي تباع في السوق ، بل هي فكرة حقيقية قد امتدت إلى أعماق نفوسنا ، فأصبحت هي نفسها عين وجودنا ،

والواقع أنك لو ساءلت أى شخص من الأشخاص عن رأيه الخاص فى أى أمر من الأمور ، لراعتك أنه ينظر إلى الآخرين ، وكأنما هو يستوحىهم الرأى الذى لابد له من أن يقوله ! ولا يجب ، فإن من طبيعة الآراء أن تجيء وليدة احترام المجتمع ، والخوف من الآخرين ، والبحث عن استحسان الناس ، وكأنما هي العملة المتداولة أو البضاعة المتبادلة ! ولهذا فإن الرأى *Opinion* هو فى العادة ملك للجميع ، دون أن يكون ملكاً لأحد ، لأنه « فكرة » لا جذور لها فى حياة الشخص ، أو « مواضعة » لا تعبر عن أية طبيعة فردية . ونحن فى العادة متقادون إلى محاكاة الآخرين ، فنحن نجيبهم ، ونرايهم ، ونجاملهم ، وتوافق معهم ، دون أن يكون فى هذا التوافق أى إخلاص حقيقى من جانبنا ، لأن وجودنا الحقيقى كائن على مبعدة منهم ! ولكننا — لحسن الحظ — فنانون ، أو أنصاف فنانين : فإننا قد نجيب على الشخص الذى يلح علينا فى طلب رأينا الخاص بقولنا : « هذا هو إحساسى الخاص » ، وكلمة « الإحساس » هنا إنما تشير إلى تلك « الفكرة » التى تصدر عن طبيعتنا الخاصة ، والتى تتفق بالتالى مع أعماق أعماق ميولنا . ولا شك أن إحساسنا فى هذه الحالة إنما هو بمثابة قبس فى عابر ، أو نفحة من نفحات العبقرية الفنية التى قد تمس الواحد منا فى أحيان نادرة ! وأما الفنان فإنه لا يملك سوى أن يصدر عن ذاته ، وبالتالى فإنه ليس فى حاجة إلى سؤال الآخرين عما ينبغى له الإيمان به ! وليس أيسر على الإنسان — بطبيعة الحال — من أن يحاكي غيره ، ويردد آراءهم ، فحسب الفنان أن يفقد ثقته فى نفسه لكى لا يلبث أن يجد نفسه بوقاً مبتذلاً ينطق باسم الآخرين ! ولكن الفنان الحقيقى لا يريد لنفسه أن يردد ، أو أن يقلد ، أو أن يتنطق بلسان غيره ، فهو يرفض أن يسير وراء القطيع ، وهو يأبى أن يكون مجرد ناقل أو ترجمان ! وهذا هو السبب فى أن الفنان يصدر دائماً فى تفكيره عن طبيعته

الخاصة ، أو عن إحساسه الخاص ، أو عن أعماق أحماق ذاته الباطنية الدفينة .
والآن يضع الفنان جنباً إلى جنب مع « القديس » و « الحكيم » فيقول إن
هؤلاء الثلاثة لا يصعدون في تفكيرهم إلا عن ذواتهم ، كما أنهم لا يعرفون
التعلق ، ولا يعشقون المديح ، ولا يخضعون لحكم المجتمع ، ولكنهم في الوقت
نفسه مصلحو المجتمعات ، لأنهم صانعو الإنسانية . وإذا كان القديسون
والحكماء نادرين ، فإن من حسن حظ البشرية أن الفنانين ليسوا بهذه الندرة !
ولكن الفنان لا يملك سوى مواجهة مجتمعه بقوله : « إنني لا أستطيع
أن أكون سوى كما أنا : فليس في وسعي أن أعبر إلا عن ذاتي ، وإلا فإنني
لن أعبر عن أي شيء على الإطلاق ! وليس من شيعتي أن أحسد غيري أو أن
أثوق إلى غير ما أنا كائنه ، ولكن هذا الإنسان العنيد الذي لا يُقهر إنما هو
في الوقت نفسه صانع القيم ، فليس في وسع الإنسانية سوى أن تنتظره ، آمله
أن يجد عنده بعض ما هي في حاجة إليه ! وليس من شأن قيم الفنان أن تشعر
غيره بحقارته أو وضاعته ، وإنما تحييه هذه القيم ، فتوقظ « الإنسان » في كل
فرد منا ، وتعلو بنا إلى المستوى الذي استطاع الفنان أن يرقى إليه . وقد قبل
« إن في الإعجاب ضرباً من المساواة » ، فليس بدعاً أن يكون إعجاب الناس
بالفنانين حافزاً لهم على الرقي بأنفسهم إلى مستوى تلك القيم الإنسانية التي
كرس الفنانون كل جهودهم من أجل العمل على اكتشافها . . .

وهنا قد يحق لنا أن نسأل : هل من علاقة — في نظر الآن — بين
القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية ؟ أو بعبارة أخرى : هل يمكن اعتبار « الخير »
صورة من صور « الجمال » ؟ هذا ما يرد عليه فيلسوفنا بالإيجاب ، فإنه يرى
أن الفلسفة التقليدية كانت على حق حينما جعلت من القيمة الأخلاقية شكلاً
من أشكال القيمة الجمالية . واللغة الفرنسية نفسها تصف الفعل الأخلاقي النبيل
بأنه « فعل جميل » Une belle action ، مؤكدة بذلك وجود علاقة وثيقة بين
« الخير » و « الجمال » . حقا إن « الجميل » مكتف بذاته ، لأنه يملك في ذاته
تمييزاً قوياً لا حاجة به إلى ترجمة أخرى (سواء أكان ذلك بلغة الأخلاق

أم بلغة الدين) ، ولكن من المؤكد مع ذلك أن للجميل طابعاً دينياً هو الذى جعل الأمرار الدينية المقدسة تلتبس في شتى الفنون أسمى تعبير عنها . ولم يتناس الإنسان هذا الطابع الدينى للجمال إلا حينما ربط الفن بأهوائه وانفعالاته وعواطفه ، فجعل من الفن مجرد أداة للثمة أو اللذة ، في حين أن الفن قد ارتبط من قديم الزمان بأقدس عقائد الإنسان ، وأسمى أفكاره ، وأرفع قيمه .

ونحن نجد ألان يساير هيجل Hegel في أخذه بنظرية أرسطو المشهورة في « التطهير » (أو الكاترسيس) Catharsis ، قراه يقرر أن للفن مضموناً أخلاقياً يتمثل في التسامى بأرواحنا ، ومساعدتنا على مقاومة أهوائنا . ومعنى هذا أن للفن صيغة تطهيرية تجعل منه أداة فعالة لتنظيم البدن ، وتصفية الأهواء ، وتنقية الانفعالات . ويضرب لنا ألان مثلاً بالموسيقى فيقول إن النغم صورة مهبذة للصبح ، بحيث إن الموسيقى تبدو بمثابة تنظيم لتلك الأصوات التى يصدرها الإنسان حين يئن ، أو يصيح ، أو يتأوه ، أو ينتحب . . . إلخ . وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى الغناء ، والرقص ، وغيرهما من الفنون : فإن الإنسان لا يتخذ من التعبير الفنى — في كل هذه الحالات — سوى مجرد أداة لتنظيم انفعالاته . ويمضى ألان إلى حد أبعد من ذلك فيقول إن من شأن الفن أن تساعدنا على الشعور بذواتنا ، والتعرف على حقيقة مشاعرنا ، فهى أشبه ما تكون بمرآة حقيقية للنفس ، تنعكس على صفحاتها كل أهوائنا وعواطفنا وانفعالاتنا وأفكارنا . . . إلخ . والواقع أنه إذا كانت هناك علاقة وثيقة بين الفن والأخلاق ، فاذلك إلا لأن الفنون الجميلة تطهر أهوانا ، وتنقى انفعالاتنا ، وتحقق ضرباً من التوافق بين أحاسيسنا وأفكارنا ، أو بين رغباتنا وواجباتنا ^(١) . ولأن هنا يساير كانت Kant فيقرر أننا نشعر بضرب من السعادة العميقة حينما نرى الشيء الجميل : لأننا نستشعر عندئذ توافقاً عيبياً هو الذى ينتزع من نفوسنا كل إحساس بالصراع أو التفرق ، وكان الإحساس

(1) Alain : " Vingt Leçons sur les Beaux — Arts " , 1931 , Gallimard , pp. 37 & 40 — 41 .

بالجمال يقترن في نفوسنا إحساس أخلاقى هو الشعور بالسلم أو الطمأنينة أو التوافق النفسى . ولأن يسهب في الحديث عن الدور الجمالى الذى يقوم به العمل الفنى فى صقل أذواقنا وتقويم أحكامنا ، فيقول إنه ليس من شأن الأعمال الأدبية والموسيقية (مثلاً) أن تنظم أهواءنا ، وتشيّع فى نفوسنا التناسق والانتظام لحسب ، بل إن من شأنها أيضاً أن تقمع ما فى ذاتيتنا من « جزئية » (سواء أكانت تجريئية أم تاريخية أم اعتباطية) ، لكى تحيل « الجزئى » *Le Particulier* فىنا إلى « كلى » *Universel* . فالأعمال الفنية إنما تهيب بذاتيتنا أن تخرج من أفقها الضيق المحدود ، لكى تقف من العمل الفنى موقفاً صحيحاً ملؤه الفهم والوعى والتقدير . و « الذوق » إنما هو الوسيلة التى تسمو بالمتأمل إلى المستوى الجمالى الذى يستطيع عنده أن يدرك العنصر الكلى فيها هو « بشرى » . ومعنى هذا أن من شأن « العمل الفنى » أن يفتح أمامنا ذلك العالم الإنسانى الكلى الذى لا يحده زمان ولا مكان ، ألا وهو عالم « الانسجام » الذى طالما حدثنا عنه أفلاطون ^(١) .

وتمة مشكلة جمالية أخرى توقف عندها الآن طويلاً ، وتلك هى مشكلة تصنيف الفنون الجميلة . وأول تقسيم يقادر إلى ذهن فيلسوفنا هو تقسيم هذه الفنون إلى نوعين : فنون جماعية ، وفنون فردية ، وإن كنا نراه يعترف — منذ البداية — بأنه ليس ثمة فن فردى بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . وهو يعجز بالفنون الفردية تلك الفنون التى تقوم أصلاً على علاقة الصانع (أو الفنان) بالشيء ، دون أن تكون فى حاجة إلى عون مباشر من قبل النظام الاجتماعى القائم . ولأن يدخل فى عداد هذه الفنون الرسم ، والنحت ، والتصوير ، وفن صناعة الأثاث ، وفن صناعة الأواني الخزفية . إلخ . وأما فنون الموسيقى والغناء والرقص والحياكة والتزيين ، فهى فى نظر ألان فنون جماعية تحتاج إلى أدوات ، وتتطلب جمهوراً (أو جوقة) ، ولا تزدهر إلا فى الأوساط العامة . وليس

(١) M. Duffrenne : " Phénoménologie de l' Expérience Esthétique " , Paris, 2^e Tome, P. U. F., 1963. pp. 110—111.

من شك في أن «الجمال» لم ير نفسه لأول مرة في المرأة؛ بل هو قد رأى نفسه في عيون الآخرين ! وأما فيما يتعلق بفنون كالشعر والبلاغة ، فإن من الواضح أنها تنمى من الفرد إلى الجماعة ، وإن كان في استطاعة الشعر — من بعد — أن يترقى ويذهب في وسط فردى . وألان يعد «المهارة» بمثابة حلقة الاتصال بين الفن الجماعى والفن الفردى ، في حين أننا نجد أنه يفصل الكتابة والنثر عن الفنون الجماعية بحجة أنها فنون ثقافية لا تنمو إلا في الوحدة ، ولا تترقى إلا في جو انعزالي ملؤه الصمت . ولهذا يقرر آلان أن فن النثر هو أحدث الفنون أو آخرها ظهوراً .

ثم يعود آلان فيقدم لنا تصنيفاً آخر للفنون يستند إلى حواس الإنسان نفسها ، مع مراعاة درجة بدائية كل حاسة ، فيقسم الفنون إلى : فنون حركية تقوم على الإيماء مثل فن الرقص وفن التمثيل الصامت (وهذه بطبيعتها فنون جماعية) ، وفنون صوتية تقوم على الإلقاء أو التلحين ، مثل فن الموسيقى وفن الشعر وفن الخطابة ، ثم فنون تشكيلية تقوم على النشاطين اليدوي والبصري معاً ، مثل فن المهارة وفن النحت وفن التصوير وفن الرسم ، وهذه الفنون الأخيرة تنتقل بنا من المستوى الاجتماعى إلى المستوى الفردى ، حتى إذا بلغنا فن الكتابة (وهي عبارة عن أكبر ضروب الرسم تجريداً) ، وجدنا أنفسنا يزاء فن حديث (أو فن متأخر) هو أكثر الفنون انصافاً بالطابع الفردى Solitaire .

وثمة تصنيف آخر للفنون يقسمها إلى نوعين : فنون حركية ، وفنون سكونية ؛ والأولى منها فنون لا توجد إلا في الزمان ، ولا تتحقق إلا بفعل الجسم الحى ، في حين أن الثانية منها فنون تخلف آثاراً ثابتة قابلة للاستمرار ، فهي فنون مكانية تتحقق على صورة أعمال ملبوسة تشغل حيزاً في العالم الخارجى . والفارق بين هذين النوعين من الفنون هو كالفارق بين الرقص والمعمار ، أو كالفارق بين الغناء والتصوير . ولو أخذنا بهذا التقسيم لكان علينا أن نضع فنوناً كالموسيقى والشعر والبلاغة في مركز وسط بين هذين

«النوعين من الفنون ، وإن كان من شأن هذه الفنون أيضاً أن تتحد على شكل «آثار» Monuments فنية تقبل البقاء . وكل كل حال ، فإن ألان يرى أن كل هذه التصنيفات المختلفة للفنون تتكاد تتفق في النهاية على ترتيب الفنون بحسب درجة قدرتها على تنظيم الجسم البشرى .

وليس في استطاعتنا — بطبيعة الحال — أن نتعقب بالتفصيل أحداثيات ألان الطويلة عن شتى الفنون الجميلة ، بما فيها الرقص وفنون الزينة ، والشعر وفنون البلاغة ، والموسيقى ، والمسرح ، والمهارة ، والنحت ، والتصوير والرسم ، والثر . . . الخ ، وإنما حسبنا أن نشير إلى أن هدف ألان من وراء تحليله الدقيق لكل تلك الفنون إنما هو الكشف عن « الطابع الإنساني » للفن بوصفه لغة نوعية Spécifique تعبر عن علاقة الروح البشرية بالعالم . فليس الفن مجرد زينة أو حلية ، أو مجرد لهو ولعب ، بل هو نشاط إبداعي يعبر عن قدرة الروح البشرية على تسجيل نفسها في صميم العالم الخارجي ، ويكشف في الوقت نفسه عن حاجة ميكولوجية عميقة إلى تحقيق ضرب من التوافق بين مطالب الجسد وآمال الروح . وألان هنا متأثر بنظرية كانت المشهورة في الفن ، لأنه يقيم تفرقة حاسمة بين « الجميل ، Le beau و « الملائم ، L'agréable » فيبين لنا كيف أن « الفنون الجميلة » لا تقتصر على استئثار اللذة ، أو توليد للثمة ، بل هي تعمل أولاً وبالذات على تحقيق التوافق ، أو توليد « الانسجام » . ولكن الفنون أيضاً — فيما يقول ألان — ينبوع للحقائق ، أو منبع الأفكار ، فهي — كما قال كانت بحق — أول تفكير عرفته البشرية . وألان يعضى إلى حد أبعد من ذلك فيقول : إن الآداب تحوي في مفاياها سر العلوم ، كما أن الأساطير أفكار ضمنية ، أو حقائق في دور التكوين .

يبد أن ألان لا يقتصر على إبراز الطابع الفكرى للفنون بصفة عامة ، بل هو يتوقف أيضاً عند كل فن من الفنون على حدة ، من أجل تمييزه عما عداه من الفنون ، مع العناية في الوقت نفسه بالكشف عن طابعه النوعى الخاص . ولعل من هذا القبيل (مثلاً) ما لاحظته ألان عند حديثه عن كل من فن

التصوير وفن النحت : فقد لاحظ أن التمثال كثيراً ما يبدو لنا أعمى ، بينما يحصر كل تمثيل الصورة المرسومة في عينيها ، ولكن إذا كانت النفس المحبسة تشع في الصورة من خلال العينين ، رسالة إلينا نداءها الخاص ، فإن الفكر في التمثال حاضر في كل مكان ، لأن العينين مائلتان في كل جزء من أجزاء التمثال . ولعل هذا ما عبر عنه هيجل على أحسن وجه حينما كتب يقول : « إن التمثال الخالي من العينين إنما ينظر إلينا بكل جسمه » (١) .

وإذن فإن ثمة فارقاً جوهرياً بين التمثال والصورة المرسومة : لأننا إذا كنا نجد « عنصراً ميتافيزيقياً » في الإنسان المنحوت ، فإننا نجد « عنصراً سيكولوجياً » في الإنسان المرسوم . وحسبنا أن نقارن تمثال «المفكر» لرودان Rodin بصورة « الشاب المتأمل » لرافائيل Raphaël ، لكي نتحقق من الفارق الكبير بين التفكير الأبدى الساكن الذي يمثل النحت ، والتفكير الزماني المحرك الذي يمثل التصوير . وعلى كل حال ، فإن الفنان — مصوراً كان أم مثالاً أم غير ذلك — هو في حاجة دائماً إلى إقامة ابتكاره الفني على دعائم ثلاث : ألا وهي الفكر ، والعمل ، والشئ . فليس في الفن حرية مطلقة ، أو خلق من العدم ، بل هناك ابتكار يسير طبيعة الموضوع ، وينبع الفكرة في ضوء الاحتكاك بالمادة ، ويخضع للمشروع للتنفيذ . *L'artiste subordonne toujours le projet à l'exécution.* ومهما كان من اختلاف الفنون ، فإنها لابد من أن تكون جميعاً بمثابة حوار مستمر مع الواقع : حوار يجعل من الفن نفسه مرآة ينكشف من خلالها للإنسان شيء كان يحمله عن نفسه !

تلك هي الخطوط العريضة لفلسفة ألان في الفن ، وربما كان من بعض أفضال هذه الفلسفة على الفن أنها قد ذكرت الفنانين بدور « المادة » في عملية الإبداع ، وأنها قد حرصت على القول بأن قاعدة النشاط الفني هي أن الفنان « صانع » قبل أن يكون « رجل إلهام » ! ومهما كان من دور الفكر في صميم

(1) Alain : "Vingt Leçons sur les Beaux-Arts", 16^e Leçon pp. 335.

النشاط الفنى ، فقد أكد لنا آلان — فى أكثر من موضع — أنه حين تكون « الفكرة » ، هى التى تتحكم فى « الشكل » ، فإننا لا نكون بإزاء « فن » ، بل بإزاء « صناعة » فقط . كذلك استطاع آلان أن يظهرنا على الصلة الوثيقة التى تجمع بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية ، فضلاً عن أنه نجح إلى حد كبير فى الكشف عن الطابع الإنسانى للنشاط الفنى بوصفه لغة نوعية تترجم عن جميع حياة الإنسان فى العالم . وبينمابقى الكثير من علماء الجمال والنقاد الفنيين يؤكدون أن الفنان هو رجل الإلهام الذى يدرك من الأشياء ما لا يدركه غيره من سواد الناس ، جاء آلان فأظهرنا على أن الفنان رجل إدراك وعمل معاً ، وبين لنا أن القانون الاسمى للإبداع الفنى هو أن الإنسان لا يبتكر إلا بقدر ما يعمل ، بل فى جميع هذا العمل نفسه . . .

يبدأ أن فلسفة آلان فى الفن قد وجهت الجانِب الأكبر من اهتمامها إلى دراسة تقسيم الفنون وأنواعها ، فضحت بوحدة « العمل الفنى » فى سبيل بعض المقارنات السطحية ، ونسيت أو تناست أن مهمة عالم الجمال الحقيقية إنما هى دراسة طبيعة « الموضوع الجمالى » ، لا التوقف عند أنواع الفنون والفروق القائمة بينها . ولئن كان آلان قد حرص على إبراز أهمية عنصر « العمل » أو « الصناعة » فى النشاط الفنى ، إلا أنه لم يحاول تعميق مشكلة الصلة بين « الفن » من جهة ، و « الصناعة » L'industrie من جهة أخرى ، بل هو قد اقتصر على القول بأن الفنان صانع أولاً وقبل كل شيء ١ . وأما تقسيم آلان للفنون إلى فنون اجتماعية وأخرى فردية فهو تقسيم تعسفى أقل ما يمكن أن يقال فيه إنه يخلل الوظيفة الاجتماعية للفن ، ويضرب صفحاً عن دور التاريخ الفنى (وتاريخ الحضارة بصفة عامة) فى نشأة الفنون وتطورها . وقصارى القول : إن نظرية آلان فى الفن قد بقيت مشوبة بطابع مثالى استمدته فيلسوفنا من دراسته لكل من كانت وهيجل ، كما اعترف هو نفسه بصراحة فى مقدمة واحد من كتبه . . .

الفن حرية وإبداع

أنتوني بلورو

الفصل السادس

فلسفة الفن عند مالرو

لم يكن أندريه مالرو André Malraux (١٩٠١ - ١٩٤٥) في الأصل ناقدًا فنيًا أو مؤرخ فن أو عالم جمال، وإنما كان روائيًا، وكاتبًا سياسيًا، وفيلسوف تاريخ. وقد اهتم مالرو - في مطلع حياته الفكرية - بمناقشة الكثير من قضايا الإنسان المعاصر، فتمركز بالبحث لمفهوم «الثورة»، وتحمس حيناً للزعة الإنسانية الماركسية، وعنى حيناً آخر بدراسة موقف الإنسان من التراث المسيحي، وتوقف طويلاً عند مشكلة «معنى الحياة»، وكان أسبق من فلاسفة الوجودية إلى الاهتمام بتحليل المواقف البشرية الهامة كالحرية والفعل واليأس والانتحار والموت والمصير والقلق والعدم... الخ. ولكن أندريه مالرو - الذي بقى حتى نهاية الحرب الأخيرة - مفكرًا ثوريًا، تشيع في كتاباته روح فيتشه واشبنجل Spengler وفروبنيوس Frobenius، لم يلبث أن انتقل - بعد انتهاء الحرب - إلى التفكير في «الفن»، وكأنما هو قد وجد في «السلم» بشيرًا بقرب وقوع حركة «بعث حضارى» توحد بين التراث الفنى للإنسانية جمعاء. ومن هنا قد راح مالرو يدرس فنون الشعوب المختلفة، ولم يلبث أن قدم لنا دراسة تأليفية شاملة لشتى الفنون التشكيلية التى عرفها العالم، مستنداً في هذه الدراسة إلى معرفته الوافية بمتاحف أوروبا وأمريكا وروسيا، وللملمة الواسع بالفن الصينى، واطلاعه الهائل على أهم المراجع الأجنبية في تاريخ الفن. وهكذا استطاع مالرو أن يقدم لنا مجلدًا هاملاً في «سيكولوجية الفن» من ثلاثة أجزاء، أطلق على الجزء الأول منه اسم «المتحف الخيالى» (سنة ١٩٤٧)، وعلى الجزء الثانى اسم «الإبداع الفنى» (سنة ١٩٤٨)، وعلى الجزء الثالث اسم «عمله المطلق» سنة ١٩٤٩. ثم عاد مالرو ليجمع هذه الأجزاء الثلاثة في مجلد واحد ضم

أطلق عليه اسم « أصوات السكون » (عام ١٩٥١) . ولم يلبث مارلو أن ألحق بهذا المجلد — بعد فترة قصيرة — مجلداً آخر من ثلاثة أجزاء أيضاً أطلق عليه اسم « المتحف الخيالي للنحت العالمي » (١٩٥٢ — ١٩٥٤) . وكل مجلد من هذه المجلدات الستة يحتوى على رسوم ولوحات (بعضها لم ينشر من قبل) لأعمال فنية مختلفة ، تمثل إنتاج حضارات متعددة ، وتعبّر عن أساليب (أو طرز) فنية متباينة . . .

وعلى الرغم من اختلاف النقاد في الحكم على قيمة هذه المجلدات الهائلة التي قدمها لنا مارلو في تاريخ الفن التشكيلي (من تصوير ونحت) ، فإن النالية العظمى منهم تميل إلى الإعلاء من شأن كتابته المسمى باسم « أصوات السكون » حتى لقد كتب أحدهم يقول : « إن قيمة هذا الكتاب — بالنسبة إلى أبناء عصرنا الحاضر — قد لا تقل عن قيمة كتاب « أصل التراجميديا » لنيتشه ، أو كتاب « مستقبل العلم » لرينان Renan بالنسبة إلى أهل الجيل الماضي . . .^(١) . ولئن يكن كتاب مارلو في الحقيقة مؤلفاً فلسفياً ، أكثر عما هو كتاب في النقد أو في تاريخ الفن ، إلا أن هذا لا يمنعنا من التسليم مع بعض الباحثين بأن لكتاب مارلو قيمة كبرى ، حتى بالنسبة إلى أهل « النقد الفني » ومؤرخي الفن بصفة عامة .

ولس بدعاً أن يحتل مؤلف مارلو مكانة كبرى بين المؤلفات الحديثة في الفن ، فإننا نجد فيه — لأول مرة في تاريخ فلسفة الفن — محاولة فكرية هائلة من أجل إدماج شتى ضروب الإنتاج الفني التي ظهرت لدى المجتمعات البشرية المختلفة ، في عالم ذهني واحد ، وكأن فنون الحضارات الإنسانية المتنوعة مجرد فروع متشابهة لشجرة فنية واحدة . ونقطة انطلاق مارلو — في هذه الدراسة — إنما هي « المتاحف » ، باعتبارها ظاهرة حضارية ابتدعها إنسان القرن التاسع عشر ، فاستطاع عن طريقها أن يغير من نوع علاقتنا

(١) Pèrre de Boisdeffre : « André Malraux », 'Classique du XXe Siècle', Paris, Editions Universitaires, 1955, p. 86.

بالعمل الفني . ولكن المتاحف التي كانت في البدء مقصورة على فن التصوير وحده ، لم تلبث أن أصبحت تشمل أيضاً شتى الفنون التجسيمية ، بفضل اختراع الطباعة الفنية التي عملت على ظهور ضرب جديد من المتاحف هو متاحف مالرو باسم « المتحف الخيالي » Le musée imaginaire . وقد أدى انتشار التسجيلات الصوتية ، والأفلام السينمائية ، إلى توسيع آفاق الثقافة الفنية ، فأصبح في وسع أي طالب صغير يمشي في القرن العشرين أن يعرف عن فنون التصوير والمحت والموسيقى والنشاء — في شتى بقاع العالم — أكثر مما كان يعرف عنها بولير ، أو فكتور هيجو ، أو جوتيه ، أو غيرهم . . . وقد استند مالرو إليه بمجموعة هائلة من الصور المطبوعة التي أخذت للكثير من التماثيل والقوش والحفائر والأبنية والألواح الزجاجية وقطع الخشب المنحوتة واللوحات الزيتية المرسومة . . . إلخ ، فاستطاع عن طريق تلك الثروة الفنية الضخمة أن يبين لما معالم الطريق الفني الذي سلكته البشرية ، ابتداء من أقدم الحضارات الفنية في عصور ما قبل التاريخ حتى يومنا هذا . ولما كانت حضارتنا الراهنة هي للورثة الشرعية لشتى حضارات العالم البائدة ، فليس بدعاً أن نجد مالرو يتحدث عن عملية انصهار التيارات الفنية القديمة في بوتقة الإنتاج الفني المعاصر .

صحيح أن مالرو لا ينكر أن كل فن من الفنون مشروط بالظروف التاريخية التي نشأ في كنفها ، والأحوال الاقتصادية التي اقترنت بظهوره وعاصرت تربيته ، ولكنه يرفض مع ذلك أن يعرف « الفن » بالاستناد إلى أمثال هذه الشروط ، لأنه يرى أن ما يخلد كبريات « الأعمال الفنية » إنما هو — على وجه التحديد — انتصارها على ظروفها ، واندماجها في عالم إنساني غير مشروط . . . فليس المهم في تاريخ الفن هو معرفة الظروف الاجتماعية التي عملت على تحديد للمعالم المميزة لكل فن ، بل المهم هو الوقوف على الطابع الإنساني الذي جعل من كل فن أنشودة يرددها التاريخ . وليست علاقة العمل الفني بالجمال هي التي جعلت منه عاملاً هاماً من عوامل الحضارة ، كما وقع في ظن الكثيرين ، وإنما

الذى جعل منه قوة فعالة في صميم الحياة الاجتماعية هو كونه شيئاً إنسانياً .
قد انبثق من أعماق موجود حر مبدع . وحينما يقول مالرو : « إن تاريخ الفن .
هو تاريخ تحرر الإنسان » ، فإنه يبنى هذا القول أن الفن في جوهره انتقاله
من دائرة القدر والمصير *La destin* ، إلى دائرة الوعى والحرية . والواقع أننا
حين ندرس تاريخ الفن ، فنحن إنما ندرس تاريخ إنسانية متحررة ، قد حاولت
أن تخلق لنفسها عالماً خاصاً متبازلاً عن العالم الواقعى ، وكأنما هى قد أرادت
أن تعبر عن العالم ، دون أن تقلده أو أن تنقل عنه ^(١) .

وليس الفن مجرد لغة أو تعبير ، بل هو أيضاً أداة تخوير أو تصوير .
ولا غرو ، فإن متحف الفن البشرى — على اختلاف ألوانه وتعدد صوره —
إنما هو ثمرة لتفاعلية إنسانية خلاقة ، أو مشاركة فنية متصلة ، استطاع الجنس
البشرى أن يحققها على مر الأجيال ، فأثبت لنا بما لا يدع مجالاً للشك أنه
مهمات لأصاير الفناء أن تذهب بما سجلته اليد البشرية ، أو أن تقضى على
ما اهتزت له النفس الإنسانية ، أو أن تأتى على ما نطق به الفنان حينما أراد أن
يخلد أحلام الناس . « وإذا كنا لم نستطع — فيما يقول مالرو — أن نوحده أحلام
الأحياء ، فقد استطعنا — على الأقل — أن نخلد أحلام الموتى ، « وهكذا
أصبحنا نحن الأحياء أول جيل إنسانى يرث الأرض بأسرها ^(٢) .

وعلى حين أن البعض قد ذهب إلى أن « الفن للفن » ، بينما قال آخرون .
إن « الفن للمجتمع » ، وزعم غيرهم أن « الفن لله » ، نجد أن مالرو يؤكد أنه
« الفن للإنسان » : وليس بحث مالرو لسيكولوجية الفن سوى مجرد محاولة
فلسفية للكشف عن الصيغة الإنسانية الحقيقية التى تنسجم بها شتى الأعمال
الفنية على اختلاف ألوانها . حقاً إن البعض قد تصور أن الفنان عبد للطبيعة ،
وأن الفن هو دائماً فى خدمة الواقع ، ولكننا لو أنعمنا النظر (مثلاً) إلى فن

(1) André Malraux : « La Monnaie de l'Abso'u » , Paris, Gal-
limard, 1951, dans « Les Voix du Silence », p. 621.

(2) Malraux : « Appel aux Intellectuels », 1948, Ed. Grasset,
Introduction.

كفن التصوير، لوجدنا أن هذا الفن لا ينزع نحو رؤية العالم، بقدر ما هو مبال إلى خلق عالم آخر، ولأدركنا بالتالي أن العالم في خدمة الطراز الفني، وأن الطراز الفني هو — بدوره — في خدمة الإنسان وألمته. فلبس « الطراز الفني » — في رأى مالرو — مجرد طابع مشترك يميز أعمالاً فنية تنسب إلى مدرسة واحدة بعينها، أو تنتمي إلى عصر واحد بعينه، وكأنما هو مجرد نتيجة لمعان خاص، أو مظهر تزييني décoratif لوجهة نظر بعينها، وإنما « الطراز » هو موضوع البحث الأساسى لكل فن من الفنون، في حين أن الأشكال الحية التى يتجلى على صورتها كل فن من الفنون إنما هى منه بمثابة « المادة الأولية ». وتبعاً لذلك فإن مالرو يقرر أننا لو سئلنا: « ما هو الفن ؟ »، لكان فى وسعنا أن نجيب على هذا السؤال بقولنا: « إنه ذلك الشيء الذى تستحيل الأشياء بفضلها إلى طراز ». وهنا تبدأ — على وجه التحديد — مشكلة « الإبداع الفني ». (١)

يبد أننا لن نستطيع — فيما يقول مالرو — أن ننفذ إلى جوهر « الإبداع الفني »، اللهم إلا إذا آلبنا على أنفسنا منذ البداية أن نستبعد من دائرة الفن، لا كل نزعة تقول بالمحاكاة أو « التقليد »، بحسب، بل كل نزعة تعبيرية موضوعية أيضاً. والحق أن الفن إنما هو فى صميمه إبداع لمعايير أو قيم إنسانية، يخلق الفنان بمقتضاها عالماً غريباً عن الطبيعة: عالماً يكون بمثابة تعبير عن إرادته الحرة الخلاقة. وإذا كان مالرو قد آثر أن يدير ظهره للفن الكلاسيكى، أو إذا كان هو قد حاول — على أقل تقدير — أن يقلل من تلك الأهمية الكبرى التى اعتدنا أن ننسبها إليه، فما ذلك إلا لأنه قد وجد فيه فناً تقليدياً يقوم على « المحاكاة ». والغريب وحده — فى رأى مالرو — هو الذى ظن أن التشابه « حامل جوهرى فى الفن »، فى حين أن « المحاكاة » قد بقيت مجردولة فى أفريقية وجزائر المحيط الهادى، فضلاً عن أننا نلاحظ أن النقل عن الطبيعة

(1) Malraux: « Le Musée Imaginaire », Skira, 1947, p. 156.

لم يتخذ صورته المعروفة في الفن الأوربي لدى مصوري مصر ، وبلاد ما بينه
النهرين ، ويزنطة وبلدان الشرق الأوسط . . . إلخ .

حقاً إن الناس قد دأبوا على القول بأن الفنان هو ذلك المخلوق المتأمل
الذي يعرف كيف ينظر إلى الأشياء ، ولكن من المؤكد — فيما يقول مارو —
أن نظر الفنان موجه نحو العالم الفني ، أكثر مما هو مركز في العالم الطبيعي .
وآية ذلك أن الفنان لا يرى من الطبيعة إلا ما له علاقة بالآثار الفنية ، في حين
أن عيان الرجل العادي الذي لا يحفل بالفن مرتبط بما يعمله فقط ،
أو بما يريد تحقيقه في الطبيعة لحسب . وعلى ذلك فإن الأشياء — في نظر
الرجل العادي — هي ما هي ، في حين أنها — في نظر الفنان — ما يمكن أن
تستحيل إليه في ذلك المجال الخاص الذي يسمح لها بأن تفلت من طائفة
الموت ومن هنا فإن الأشياء ، لا بد من أن تفقد على يد الفنان خاصية من
خصائصها الرئيسية ، كما يظهر بوضوح في فن « التصوير » حيث ينعدم
« العمق » الحقيقي ، أو في فن « السكت » حيث تختفي « الحركة » الحقيقية .
ومهما زعم الفنان لنفسه أنه يصور « الحقيقة » ، أو مهما خيل إليه أنه يمثل
« الواقع » ، فإن فيه لا بد من أن يجرى منطوياً على شيء من التبديل ،
أو التحرير ، أو التضمين ، أو الاختزال *réduction* وكأنما هو يريد أن يختصر
الواقع ، أو أن يجتزى بجانب محدود منه . وهكذا نرى للمصور يدخل شيئاً منه
التعديل على الصورة حينما يحيلها على قائه إلى بعدن فقط (ألا وهما البعدان
الوحيدان المسكان في لوحته) ، ونرى المثال يفرض على الموضوع ضرباً منه
الاختزال أو التضمين حين يحول كل حركة صريحة أو مضرة فيه إلى شيء
ثابت أو ساكن . وتبعاً لذلك فإن الفن — فيما يرى مارو — إنما يستند أولاً
وقبل كل شيء إلى عملية تحويلية أساسية هي عملية الاختصار أو الاختزال
أو التضمين . وقد يكون من السهل أن نتصور طبيعة مرسومة أو منحوتة تجيء
مشابهة تماماً لنموذجها الأصلي ، ولكن ليس من السهل أن نتصور ما د عملاً
فنياً بمعناه الكلمة . وإلا ، فهل نقول عن ذلك التفاح الصناعي الموضوع

فريق طبق صناعى أعد لاحتواء الفاكهة ، إنه «عمل نحتى» بمعنى الكلمة ؟ كلا ، ولا ريب ، فإنه لا يمكن أن تقوم للفن قائمة ، اللهم إلا إذا كانت علاقة الإنسان بالموضوعات الممثلة (أو المصورة) ، علاقة مغايرة فى صميم طبيعتها لتلك العلاقة التى يفرضها علينا العالم . ولعل هذا هو السبب فى أن ألوان النحت قلما تقلد ألوان الحقيقة ، بل ربما كان هذا هو السبب فى أننا جميعاً نشعر بأن الأشكال المصنوعة من الشمع (وهى الأشكال الوحيدة فى عصرنا التى ما تزال تحرص على الإيهام ، أو تهتم بمطابقة الواقع مطابقة تامة طبق الأصل) لا تنكاد تمت إلى الفن بنسب حقيقى . . . (١)

والحق أننا لو نظرنا إلى فن التصوير ، لوجدنا أن مهمة هذا الفن لا يمكن أن تقتصر على عملية «النقل» عن الطبيعة : فإن المناظر الطبيعية التى رسمها لنا مصور مثل «كوروه» Corot قد لا تقل اتصافاً بطابع التجديد والابتكار والإبداع ، عن تلك الطبيعة الصامتة التى قدمها لنا مصور حديث مثل براك Braque . وإذا كانت «السينما» نفسها قد تستحيل إلى «فن» ، فذلك لأن من شأن التصوير الفوتوغرافى أن يرقى فى لقطاته الفنية إلى مستوى «التصوير بالزيت» ، وعندئذ لا بد له من أن يصبح «عملاً فنياً» بحق . والواقع أن المصور السينمائى الممتاز إنما هو ذلك الذى يعيد تركيب الواقع على طريقته الخاصة ، لكي يخلق منه «عملاً فنياً» أصيلاً يمتاز بالابتكار والجدة والطرافة . وكثيراً ما يظن الناس أن الفن هو مجرد إحساس مرهف بالطبيعة ، وكان الفارق الوحيد بين الفنان وغيره من عامة الناس إنما هو فارق فى الدرجة . ولكن ، ليس يسكنى — فيما يقول مالرو — أن يكون المرء مشبوب العاطفة أو مشتعل الوجدان ، لكن يكون فناناً ؛ وإلا ، لكانت أية فتاة مراهرة مرهفة الحساسية فتاة موهوبة ؛ ولكان أكثر الناس حساسية أقوامهم بالضرورة فناناً . والحق أنه لا يكتفى أن يكون المرء رومانتيكى النزعة لكن يكون روائياً ، كما أنه لا يكتفى أن يمشق المرء التأمل لكن يكون شاعراً . ومالرو يذكرنا — فى هذا

(1) Malraux : «La Création Artistique», Skira, 1948, p. 110.

الصدد — بأن كبار الفنانين لم يكونوا يوماً نساء . وكما أن الموسيقار هو ذلك الرجل الذى يجب الموسيقى لا اللابل ، بل كما أن الشاعر هو ذلك الإنسان الذى يجب الشعر لا الخائل ، فإن المصور أيضاً هو ذلك المخلوق الذى يجب اللوحات ، لا المناظر ، (١)

... إن البعض ليظن أن الرجل العادى هو بالضرورة أقل عاطفة من الفنان ، ولكن الفنان ليس بالضرورة أقوى حساسية من أى هاو من الهواة ، أو من أية فتاة مرافقة مشبوبة الوجدان . فليس الفارق بين عيان الفنان وعيان الرجل العادى مجرد فارق فى الشدة ، بل هو فارق فى الطبيعة . وآية ذلك أن الفنان — على العكس من الرجل العادى — لا يقنع بما فى الطبيعة من موضوعات جاهزة معدة من ذى قبل ، بل هو يتجه بعصره فى معظم الأحيان نحو تلك الجوانب الناقصة أو الغامضة أو الملتبسة التى ما زالت تنتظر من يبرزها ويكملها ويفسرها ويعيد خلقها من جديد . وتبعاً لذلك ، فإن الفن ليس هو الطبيعة منظوراً إليها من خلال مزاج شخصى ، اللهم إلا إذا كانت الموسيقى هى الببل مسموعاً من خلال مزاج شخصى . . . ولكن ليس معنى هذا أن مالرو ينكر أهمية الإحساس الفنى ، أو يستبعد عنصر المزاج الشخصى ، وإنما كل ما هنالك أنه يعتبره الانفعال ، مجرد وسيلة لخلق اللوحة ، كما أن اللوحة — فى رأيه — مجرد وسيلة لتثبيت الانفعال . وعلى الرغم من أن الأعمال الفنية الكبرى تستثير لدينا إحساسات هائلة ، وانفعالات قوية ، إلا أن السبب فى هذه الاستثارة لا يرجع مطلقاً إلى كونها تمثل موضوعات مشتقة من الحياة ، أو منتزعة من الواقع . وحينما ينبج الفنان فى أن يثبت أمام أنظارنا لحظة ممتازة من لحظات الواقع ، فإنه لا يعيد تصويرها على نحو ما حدث بالفعل ، بل هو يخلق عليها طابعاً خاصاً يجعل منها موضوعاً خفياً صالحاً للبقاء . ولهذا يقول مالرو : « إن غروب الشمس الذى يستثير إعجابنا — فى فن التصوير — ليس هو غروب الشمس الجميل ، بل هو

(1) Malraux : « La Création Artistique » , Skira , 1948 , p. 110 .

غروب الشمس الذى ضوره فان عظيم، كما أن الصورة الشخصية (البورتريه) الجميلة لا يمكن أن تكون مجرد صورة لوجه جميل... إلخ»^(١)

وهنا يظهر الفارق الكبير بين عيان الفنان وعيان الرجل العادى : فإن الرجل العادى لا ينظر إلى الأشياء إلا من أجل التصرف فيها والاستفادة منها (كما لاحظ برجمون من قبل) فى حين أن الفنان لا ينظر إلى الأشياء إلا من أجل إحالتها إلى موضوع فنى، أو من أجل العمل على تصويرها. والواقع أننا قلنا نظر إلى «العين» (مثلاً) لذاتها، بل نحن نراها من حيث هي «نظر» regard، لا من حيث هي «عين». والدليل على ذلك أننا نجعل تماثلاً لون حدة عين أقرب المقربين إلينا ١ وأما بالنسبة إلى طيب العيون أو بالنسبة إلى المصور، فإن العين «عين» وليست مجرد «نظرة» ١ ولكن «العين» — فى نظر الفنان — هي أيضاً أمانة ودلالة، ولهذا فإنه يحيلها إلى «معنى» و «تعبير» expression. والفنان يعرف أن المرأة التى يرسمها ليست مجرد شكل ينقله على القماش، وكأنما هي مجرد مجموعة من الملامح والحركات والسكنات، وإنما هي أولاً وقبل كل شيء «تعبير فردى، عاطفى، جنسى». ولا غرو، فإننا نتذكر الوجه الذى نعرفه، لا بملامحه وقسماته، وإنما بتعبيره ومعناه، أعنى بتلك الدلالة النفسية التى نخلعها عليه. وهذا هو السبب فى أن اللوحات التى رسمها كبار الفنانين لبعض الأشخاص، لم تكن مجرد صور لنوع من «الطبيعة الصامتة»، وإنما كانت «أعمالاً فنية» تكشف لنا عن مدلولات أعمق مما يتبوح به القسمات. وحينما يقول مالرو إن العمل الفنى لا يبدأ إلا عندما تنتهى مهمة تصوير الملامح، لكى تبدأ مهمة التعبير عن المعانى، فإنه يعنى بذلك أن صورة الشخص إنما تصبح «عملاً فنياً» حين تمنى حياته، وتشير إليها، وتدل عليها. وكما أن علاقتنا بأى كائن حتى إنما تبدأ حينما ندرك منه أكثر مما يبوح به شكله، فكذلك تبدأ علاقتنا بالموضوع، حينما نخلع عليه

(١) Ibid, p. 112.

(والمثل أيضاً كتابنا «مشكلة اللون» ١٩٥٩، ص ٧٦ — ٧٧).

معنى ، أو تنسب إليه وظيفة ، فتصبح قطعة الخشب في نظرنا شجرة ، أو أماناء ، أو « أمراً سحرياً » Fétiche أو ما إلى ذلك .. ولا تبدأ علاقة الفنان بالموضوع الذى يرسمه ، اللهم إلا حين يكف عن الخضوع لنموذجه ، لئكى يعتمد إلى التحكم فيه والسيطرة عليه . — وليس هناك من مظهر لتحكم الفنان في نموذجه إلا باستحالة ذلك « النموذج » إلى « دلالة تعبيرية » في صميم « العمل الفنى » .
حقاً إن الكون نفسه زأخر بالمعاني ، ولكنه — على حد تعبير مالرو — لا يعنى شيئاً ، لأنه يعنى كل شئ . ! فإذا ما نجح الفنان في أن يقطع من هذا العالم « موضوعاً » يعيد تكوينه لحسابه الخاص ، معبراً عنه بما لديه من قدرة على إرراز المعاني ، استحال هذا « الموضوع » إلى حقيقة ناطقة ذات دلالة . وإذا كان « العالم » أقوى من الإنسان ، فإن « معنى » العالم هو بلا ريب أقوى من « العالم » . ! وليس « معنى العالم » سوى ذلك « التعبير الفنى » الذى تفيض به لوحات الفنانين وتماثيلهم ونقوشهم وشق مظاهر إبداعهم ، حين نهى هذه كلها فتخلع على « الواقع » بعداً « إنسانياً » بمعنى الكلمة ،^(١)

وهكذا يتبين لنا أن « الفعل الأول » للصورة ، بل ولكل فنان بصفة عامة ، إنما هو ذلك الفعل الذى يحققه ، سواء أكان ذلك بطريقة شعورية أم بطريقة لاشعورية ، حينما يغير من صميم وظيفة الأشياء . وإذا كان في استطاعتنا أن نتخيل روائياً ، أو شاعراً ، أو فيلسوفاً ، لا يكتب على الإطلاق ، فذلك لأن المادة الأولى لكل فنان من هؤلاء الثلاثة إنما هى اللغة أو « اللفظ » : وليست الوظيفة الوحيدة للغة — بطبيعة الحال — أن تعبر عن الأدب أو الفلسفة . ولكن ، ليس في استطاعتنا أن نتصور رساماً بدون لوحات ، أو موسيقاراً بدون موسيقى : لأن الرسام (أو المصور) هو الرجل الذى يصنع لوحات ، كما أن الموسيقار هو الرجل الذى يؤلف مقطوعات موسيقية ، ولم جراً ... أما إذا قيل إن المصور (مثلاً) هو الرجل الذى يعرف كيف يتأمل الأشياء ، كان رد مالرو على هذا الرأى أن الفنان — بلا ريب —

(١) ذكرى إبراهيم : « مشكلة الفن » (مجموعة مشكلات فلسفية) ، ١٩٥٩ ، ص ٥٢ — ٥٣ .

« عينا » تعرف كيف تنظر إلى الأشياء ، ولكن هذه « العين » لا تظهر في سن مبكرة (أو كما يقال في سن الخامسة عشرة مثلاً) ، بل هي تحتاج إلى تربية طويلة ، حتى تصبح « عينا فنية » ! ومن هنا فإن العيان الحقيقي الذي نستطيع أن نعدّه إِبصاراً فنياً بحق إنما هو عيان رنوار الشيع ، وتسيان العجوز ، وهالس المتقدم في السن . وما أشبه هذا العيان بالصوت الباطني العميق الذي كان يتهوّن الأصم يسمعه في أواخر أيام حياته ! « إنه العيان الذي ظل باقياً لدى هؤلاء الفنانين ، حتى بعد أن كادوا يفقدون البصر » .

وربما كان منشأ الوم القاتل بأن الفنان يكتب ما تمليه عليه الطبيعة ، أو أن ثمة علاقة مباشرة بين الفنان ونموذجه ، هو انصراف التفكير عادة إلى « فنون التمثيل » *Représentation* . فنحن نلاحظ في التصوير والنحت والأدب أن ثمة تعبيراً غريباً أو شبه غريباً عن الوجدان أو الإحساس أو الشعور . ولما كنا نتكلم قبل أن نكتب ، ونكتب قبل أن نؤلف قصصاً أو روايات ؛ ولما كان المفروض في التصوير أن يمثل للموضوع المراد رسمه ، فقد وقع في ظن البعض أن الفن مجرد « نقل » أو « تقليد » ، وأن وظيفته مقصورة على التمثيل أو التصوير . وآية ذلك — فيما يرى أصحاب هذا الرأي — أن الأطفال يرسمون ، وهم يرسمون لأنهم يريدون أن يعبروا عما يشاهدون . ولكننا مع ذلك نشعر حين ننتقل من قاعة حافلة برسوم الأطفال إلى أي متحف أو معرض فني ، أننا قد انتقلنا من حالة نفسية يستسلم فيها المرء للعالم ، إلى حالة نفسية أخرى يحاول المرء فيها أن يملك زمام العالم . — حقاً إن بعض الأطفال قد يظهرون مواهب فنية أصيلة ، ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نقول عن الواحد منهم إنه « فنان » بمعنى الكلمة : لأن موهبته تملكه ، وليس هو الذي يملك موهبته . وفضلاً عن ذلك ، فإن الطفل قلباً يفكر في جمهور النظارة الذين سوف يشاهدون أعماله الفنية ، بل هو إنما يرسم لنفسه ، دون أن يحاول فرض نفسه على الآخرين . ولما كان الطفل منذ البداية عاجزاً عن التاريخ ، فإننا لن نستطيع أن نقسب إليه أي طابع أو طراز فني ،

اللهم إلا إذا قلنا إن فيه هو فن بدائي غريزي يغلب عليه طابع الطفولة .
ولئن كان في رسوم الأطفال سحر لامرأ فيه ، خصوصاً وأننا نجد بين الرسوم
المتنازة لبعض الأطفال الموهوبين أعمالاً أصيلة يفقد العالم فيها كل ماله
من ثقل (كما هو الحال في كل فن) ، إلا أن الفارق بين الطفل والفنان هو
كالفارق بين كيم Kim - قاهر المدن في الأحلام - وتيمورلك : فاتح
الممالك وكاسح الإمبراطوريات ؛ وكما أن مملكة الحلم لا بد من أن تتلاشى
عند اللحظة ، فكذلك لا بد من أن ينتهي عهد رسوم الطفولة يلوغ الفنان لسن
الرشد ، والرشد في الفن إنما يعني القدرة على الامتلاك ، والرغبة في السيطرة .
ولهذا يقول مالرو : « إن الفن ليس أحلاماً ، بل هو تملك لخاصية
الأحلام » (١)

والواقع أن مالرو على حق حين يقرر أن ثمة هوة غير معبورة بين رسوم
الفنان طفلاً ، ورسومه هو نفسه بالماً . وآية ذلك أن اللوحات التي رسمها
بعض كبار الفنانين في طفولتهم لا تكاد تمت بأذن صلة إلى طرازهم الفني الذي
عبثت عنه لوحات شبابهم وكهولتهم . وربما كان سحر الصور التي يرسمها
الأطفال راجعاً أولاً وبالذات إلى أنها صور غريبة كل الغرابة على الإرادة
بدليل أنه ما تكاد الإرادة تتدخل في مجراها حتى تزول تلك الصور في لمح
البصر ؛ هذا إلى أن الطفل حيناً يلتقي بأذن مقاومة من جانب العالم الواقعي ،
فإن تعبيره سرعان ما يتلاشى مع شعوره بعدم المسئولية . وقد يكون في استطاعة
الطفل أن يتوقع من فنه أي شيء ، اللهم إلا الوعي والسيطرة الإرادية .
وحينما تنتقل من صور الطفولة إلى فن التصوير - بمعنى الكلمة - فكأننا
ننتقل من تشبهات الأطفال ومجازاتهم إلى شعر يودلي . ومعنى هذا أنه
ليس ثمة « استمرار » أو « اتصال » بين عالم الطفل وعالم الفن ، بل هناك
انقلاب تام وتحول مطلق . ويضرب مالرو مثلاً لذلك فيقول إنه ليس بين
رسوم الجريكو El-Greco (١٥٤٨ - ١٦٢٥) طفلاً ، وبين لوحاته الفينيسية
المشهورة ، مجرد فارق في الدرجة أو في مستوى التحقيق ، accomplishment

(1) Malraux : « La Création Artistique », Skira, 1918, p. 124.

ولما هناك فارق جوهرى يرجع إلى عامل هام ، ألا وهو تعلق الجريكو بالمصورين الفينيسيين (أساتذة مدرسة البندقية) . ولهذا يقرر مالرو أن فن الطفولة لا بد من أن يزول بزوال عهد الطفولة ، دون أن يكون من حقنا أن نعد مثل هذا الفن معياراً صحيحاً لنوع الصلة التي لا بد من أن تقوم بين الفنان من جهة ، وبين « الواقع » من جهة أخرى . . .

وأما إذا نظرنا إلى نقطة البداية في حياة كل فنان ، فإننا لن نجد فناً واحداً بدأ حياته الفنية بالنقل عن الطبيعة مباشرة ، بل سنجد في حياة كل فنان لوحات كبرى حاول أن يقلدها ، وأساتذة عظماء طالما تمنى لو استطاع أن يسير على منوالهم . ومعنى هذا أن ثمة ثقافة فنية بعينها تتجى دائماً فتكون بمثابة حلقة الاتصال بين الفنان وعيانه الخاص ، حتى ليصح لنا أن نقول إن الأصل في عيان الفنان إنما هو « عالم الفن » ، لا « عالم الطبيعة » . وليس في ذكريات الفنانين ما يشهد بأن الرغبة في الإبداع قد نشأت لدى الواحد منهم على أعقاب تأثره بمنظر طبيعي أو حادث درامى ، يكون هو الذى حرك في نفس الفنان الرغبة في التعبير عما شاهد أو أحس ، وإنما الذى يثير المهوبة الفنية لدى المصور أو الشاعر أو الروائى ، هو الانفعال الذى يستشعره في شبابه بإزاء بعض الأعمال الفنية الممتازة ، مما يدفعه إلى أن يصبح قائلاً : « . . . وأنا أيضاً سوف أكون فناً ! » . وحينما يقول مالرو إن الفنانين لا يبدأون حياتهم الفنية بالاعتماد على الطبيعة أو الزكون إلى الواقع ، فهو يعنى بذلك أن كل فنان ناشئ إنما يستند بالضرورة إلى أعمال غيره من الفنانين السابقين . ولسنا نعرف فناً عظيماً واحداً لم تكن له أدنى دراية على الإطلاق بأى عمل فنى سابق ، أو لم تتح له الفرصة لرؤية شيء آخر سوى الأشكال الحية والصور الطبيعية . ولذا فلا يقعن في ظننا أن رمبرانت أو جويوا أو ميكائيل أنجيلو أو غيرهم من الفنانين كانوا في بداية حياتهم رجالاً متأملين استهوتهم (أكثر من غيرهم) مناظر الطبيعة ، وأشكال الأشياء ، بل لتتذكر دائماً أن كل هؤلاء لم يكونوا في بداية حياتهم سوى هواة متحمسين ، صهرتهم بعض اللوحات الجميلة ، فحسبوا خلف

مآ قهيم ، وراحوا يقلدونها ، غير آبهين بالعالم الخارجي ، وغير ملتفتين إلى أشكال الطبيعة ... ١٠٠

... ولهذا يقرر مالرو أن حياة كل فنان إنما تبدأ دائماً بالباستيش :
Pastiche ، أعنى بالنقل عن لوحات كبار المصورين ، أو بمحاكاة أسلوب غيره من عظماء الفنانين . وليس من شك في أن هذا النقل إنما هو في صميمه محاولة يراد من ورائها المشاركة Participation ، ولكنها ليست مشاركة في الحياة أو في الطبيعة ، بل هي مشاركة في الفن أو في العالم الفني . ولا يصبح المرء فناناً أمام أجمل امرأة في العالم ، بل أمام أجمل لوحات فنية . ولكن هذا لا يمنعنا من القول بأنه لا بد لهذه المشاركة من أن تقترب بضرب من « الانفعال » : فإن انخراط الفنان في علم الفن لا بد من أن يحجى مصحوباً بماطفة حادة تريد لنفسها الخلود كآية عاطفة بشرية أخرى . وحسبنا أن نطلب إلى أي مصور أن يسترجع ذكرى لوحاته الأولى ، أو حسبنا أن نهيب بأي شاعر أن يستعيد تذكارات قصائده الأولى ، لكي نتحقق من أن كل حياة فنية إنما تبدأ ، لا بمشاركة في عالم الطبيعة ، بل بمشاركة في علم الفن . والواقع أن الفنان لا ينشأ في البداية امتلاك الأشياء أو التهرب من الذات ، بل هو يحاول أولاً وقبل كل شيء أن يمتلك بعضاً من الفنانين ، وأن يمزج بهم . وليس النقل عن لوحات كبار الفنانين سوى مجرد ضرب من الإخاء أو الصداقة التي تتحقق بين الفنان الناشئ وأستاذه (أو أساتذته) من كبار الفنانين . فالفنان المبتدئ يحاول عن طريق « المحاكاة » أن يستجمع زمام ذاته ، وأن يمتلك ناصية فنه ، لكي لا يلبث بعد ذلك أن ينتقل من عالم صور (أو أشكال) إلى عالم صور (أو أشكال) آخر ، كما ينتقل الأديب من عالم ألفاظ إلى عالم ألفاظ آخر ، أو كما ينتقل الموسيقار من الموسيقى إلى الموسيقى ١ ولهذا يقرر مالرو أن كل إبداع فني إنما هو في الأصل صراع تقوم به صور كامنة (أو خفية) ضد صور أخرى مقلدة (أو منقولة)^(١).

(1) Malraux : « La Création Artistique », 1948; Skira, p. 142..

وسواء أكان الفنان قد بدأ حياته الفنية مبكراً أم متأخراً ، وسواء أكان لأعماله الفنية الأولى قيمة كبرى أم كانت هذه الأعمال متواضعة ضئيلة الشأن ، فإن من المؤكد أنه لا بد من أن يكون وراء إنتاجه الفني مرسوم كان يتردد عليه ، أو كاتدرائية كان يختلف إليها ، أو متحف كان يتجول في رحابه ، أو مكتبة كان يتصفح ما بها من مجلدات ، أو تراث موسيقى كان مولعاً بالتزود منه . . . الخ . ولما كان التصوير يمثل دائماً أبداً ثلاثة ، في حين أنه لا يملك في الحقيقة سوى بعدين ، فإن أى منظر مرسوم هو أقرب — بطبيعة الحال — إلى أى منظر آخر مرسوم ، منه إلى المنظر الواقعى الذى كان منه بمثابة النموذج الاصلى . فليس أمام المصور الناشئ أن يختار بين أستاذه وعيانه الخاص ، وإنما كل ما يستطيع عمله هو أن يختار بين أستاذه وغيره من الأساتذة ، أو بين لوحات ولوحات أخرى ١ ولو لم يكن عيانه الاصلى هو عيان هذا الفنان أو ذاك ، لكان عليه أن يخترع فن التصوير من جديد ١ وحسبنا أن نعم النظر إلى المواضيع التى طالما استأثرت بانتباه الغالبية العظمى من المصورين ، لكى نتحقق من أن الفنان الناشئ كان يجد نفسه مدفوحاً — من حيث لا يدري — نحو تصوير بعض المواضيع الخاصة ، كصورة العذراء مريم ، والطفل يسوع ، والشاب المراهق ، وبعض المناظر الجغرافية أو الأسطورية ، وبعض الأعياد أو الحفلات الفينيسية . . . إلى آخر تلك الموضوعات الممتازة التى درج كبار المصورين على تمثيلها جيلاً بعد جيل . ولكن بيت القصيد — فيما يقول مالرو — « أن الفنان لا يرى ما تمثله الموضوعات ، بل هو يرى الموضوعات على نحو ما يتزعمها تمثيلها من صميم الواقع » .

وإذا كان العامة من الناس لا يرون من اللوحات الفنية إلا ما تمثله ، فإن الفنان لا يبعد التصوير مطلقاً مجرد ضرب من « التمثيل » *Représentation* . وآفة ذلك أن الفنان لا يرى فى لوحة « الثور المذبوح » ، لمبرانت ، أو لوحة « عبادة المجوس » ، لبييرو دلا فرانسكا ، أو لوحة « بيت قفسان » لفان جوخ ، مجرد مناظر جذيرة بالإعجاب ، وإنما هو يرى فيها عوالم أصيلة ماثلة أمامه من خلال

تلك الصور التي هي منها بمثابة أداة تعبير . وإذن فإن ما يروتنا في لوحة « الثور المذبوح » (مثلا) ليس هو شكل الثور أو ضخامة جسده ، بل هو تلك « الحضرة الفنية » التي تجعل من اللوحة بأسرها سيمفونية تشكيلية مؤثرة ، أراد الفنان أن يسجلها على صورة حيوان مذبوح يقطر دماً ! والحق أن ما يجتذبتنا إلى العمل الفني ليس هو كونه بصور الواقع ، أو يعبر عن الحقيقة ، وإنما كونه ينقلنا إلى عالم آخر هو وحده الذي يستطيع أن ينتزعنا من الواقع ! وكما أن هذه المجموعة المتسقة من الأنعام قد تجعلنا ندرك لجأه أن ثمة عالماً موسيقياً ، أو كما أن تلك المنظومة المتناغمة من الإبيات قد تجعلنا نكتشف أن هناك عالماً من الشعر ، فكذلك قد يستثير عيوننا ذلك المزيج العجيب من الخطوط والألوان ، فيظفرنا على أن ثمة باباً يقنأنا إلى عالم آخر ! ولكن عالم التصوير ليس بالضرورة عالماً فائقاً للطبيعة ، أو عالماً أروع وأجل من الحقيقة . بل هو عالم جديد لا سبيل إلى إلحاقه بعالم الواقع ، أو على الأصح لا سبيل لورده إلى الحقيقة الخارجية .

ولسنا نريد أن نتابع مالرو في تحليله الفني الدقيق لمشكلة الصلة بين الطبيعة والفن^(١) ، وإنما حسبنا أن نقرر أن مالرو يوحّد بين « الكشف الفني » وبين أي تحول مطلق أو أي انقلاب حاسم Conversion في تاريخ الشخصية البشرية فيقول إن هذا الكشف لا بد من أن يقترن بضرب من الانشقاق أو القطيعة التي تتميزق معها علاقة سابقة كانت تجمع بين الإنسان والعالم . ومعنى هذا أن الفن لا ينبثق عن أسلوب جديد في النظر إلى العالم ، بل هو ينبثق عن أسلوب جديد في إعادة خلق العالم . وما كان الفن العظيم ليأخذ بمجامع قلوبنا ، لو لم تكن تلح فيه نصراً خفياً على العالم . حقاً إن الفنان مقيد بتصور خاص للعالم ألا وهو ذلك الذي يمدّه به عصره وثقافته وأساتذته ، ولكنه مع ذلك ليس مجرد العوبة في يد التاريخ ، بل هو يستطيع بفنه أن يعلو على التاريخ ، لأنه

(١) ذكرنا لإبراهيم « بين الفن والطبيعة » ، مقال مجلة « المجلة » ، العدد ٤٠ ، إبريل سنة ١٩٦٠ م ، ص ٩٥ — ١٠٠ .

يملك القدرة على تعديل الواقع وإعادة خلق العالم ! فليست علاقة الفنان بالطبيعة هي علاقة المرأة بالصورة ، أو علاقة المسود بالسيد ، بل هي علاقة الحرية المبدعة بالقضاء والقدر ، أو هي علاقة العالم الإنساني الذي يلتمس الخلود (عبر الصور المخلوقة) بذلك العالم الطبيعي الزائل الذي طالما عفت عليه أعاصير الزمن . وما لرو لا يرى في العالم نفسه سوى تلك الأداة الكبرى التي أعطيت للفنان حتى يغير من فنه . وهو بصيف إلى هذا أنه مهما أراد الفنان لنفسه أن يكون متعلقا بالطبيعة ، فإنه لن يستطيع أن يهتف أمام أية لوحة فنية قائلا : « ياله من منظر جميل ! » ، بل هو لابد من أن يهتف قائلا : « يالها من لوحة جميلة ! » . وسواء أكان الفنان يازا صخرة جامدة ، أم قصر هائل ، أم حدث مؤثر ، أم عذاب بشري عنيف ، فإن « الموضوع » الحقيقي بالنسبة إليه إنما هو ذلك الذي يولد في نفسه الرغبة في التصوير . وليس يكفي أن نقول إن الفن في جوهره خلق جديد للكون ، وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أيضا أن هذا العالم الفني الهائل الذي قد تنوهم أنه من خلق الحلم أو فيض الألهة ، إنما هو في صميمه « عالم إنساني » قد انبثق من أحضان ذلك « المخلوق الخالق » ، والفنان العظيم إنما هو ذلك الكيان الساهر الذي استطاع أخيرا أن يبتدى إلى السر في صناعة الذهب ، وإن كان لا يصنعه — بطبيعة الحال — من أى شيء كائناً ما كان ! فليس الفنان من العالم بمثابة الناسخ أو الناقل ، بل هو منه بمثابة الخصم المناضل . . .

ثم يختم مالرو دراسته السيكلوجية للإبداع الفني بفلسفة إنسانية لا تخلو من نتائج ميتافيزيقية ، فراه يقرر أن الفن وحده هو الذي استطاع أن يمنح البشر إحساساً حقيقياً بتلك العظمة التي طالما جملوها عن أنفسهم . « ولم يظهر على وجه البسيطة شعب مسيحي لم يعرف الخطيئة ، اللهم إلا ذلك الشعب الوديع الساكن من التماثيل . . . ولكن ليست الإنسانية في أن يقول المرء لنفسه : « إنه هبوات لأى حيوان أن يفعل ما قد فعلت » ، بل الإنسانية أن يقول لنفسه : « لقد استطعت أن أقول « لا » لما كان يريد الحيوان أن يفعله ،

فأصبحت إنساناً دون عون الآلهة ، . وقد عرف ذلك الكائن الفاني الذي يدرك أنه لا محالة ذائق الموت كيف ينتزع من الغمام أغنية الكواكب . وكيف يعهد بتلك الأغنية إلى الأجيال القادمة ، وقد أضنى عليها من عنده كلمات مجهولة غامضة . وستظل اليد البشرية تسجل ما شاء لها إبداعها من صور حية ، ولكنها ستظل تهتز في حركاتها الخالدة اهتزازة من يشعر بكل ما في كلمة « الإنسان » من قوة وعظمة وشرف . »^(١)

حقاً إن الفن لم يستطع أن يكشف لنا عن سر الحياة الإنسانية ، أو معنى الطبيعة البشرية ، ولكن من المؤكد أنه قد أظهرنا على جانب من قدرة الإنسان ، أو مظهر من مظاهر عظمته . وما كان للفن أن يزيح النقاب عن معنى العالم ، وهو الذي قال عنه مالرو إنه مجرد صوت من أصوات الأرض ! فليس الفن — في جوهره — سوى مجرد شبكة من تلك الشباك التي يقذف بها الإنسان إلى محيط المجهول ، آملاً أن ينبج يوماً في اصطياد الكون ! ولكن كل تلك المحاولات التي يقوم بها الإنسان في سبيل الكشف عن سر « المطلق » إنما تكشف له في النهاية عن صميم قدراته البشرية ، لأنها تظهره على أن ما كان يسميه قديماً باسم « القوى الإلهية » إنما هو في الواقع باطن في صميم طبيعته ! وهكذا ينتهي مالرو إلى القول بأنه إذا كان العلم يقدم لنا صورة معقولة عن العالم ، فإن الفن يظهرنا على أن مفتاح الكون ليس هو مفتاح الإنسان ! ولكن الفن — عبر تطوره المستمر الطويل — قد كشف لنا عن وحدة المقصد البشري باعتباره محاولة مستمرة من أجل التعالي على الكون ، والاهتداء إلى سر العظمة البشرية . . .

تلك هي الخطوط العريضة ، أو الملامح الأساسية ، لفلسفة الفن عند أندريه مالرو . وربما كان من بعض مزاياء هذه الفلسفة أنها نجحت الى حد غير قليل في الثورة على كل تفسير مادي للفن ، فاستطاعت أن تبين لنا أن كل خالق

(1) A. Malraux : « La Création Artistique », Skira, p. 216.

فى ليس مجرد صدى لما يراه أو لما يحيط به ، وإنما هو صاحب نظرة أصيلة
يعلمها على عصره ، حتى وإن كانت هناك علاقات تربطه بفن عصره . فالفن .
— فى رأى مالرو — مظهر لسيادة الإنسان فى كل زمان ومكان ، بحيث إنه
حيثما وجد فن ، فلا بد من أن يكون ثمة إنسان متحرر متعصر . وكان مالرو
الذى طالما نادى بإنجيل « الثورة » ، قد اهتدى أخيراً إلى « إنسانية » أعمق فى
إنجيل « الفن » . ولعل هذا هو السبب فى كل ما تتسم به « إنسانية » مالرو من
طابع جمالى ، وكان « الفن » قد أصبح فى نظره بمثابة الشخص الأوحد الذى
يستطيع الإنسان أن يسك بالكون فى شيا كه ! ولا شك أن مالرو حينما يقول
إن من شأن الفن أن ينقلنا من عالم القضاء والقدر إلى عالم الوعى والحرية فإنه
يعنى بذلك أن انتصار الإنسان على الكون إنما يتحقق عن طريق « الإبداع
الفنى » . ولكن مالرو يتناسى — فيما يقوله بعض خصومه — أن تاريخ الفن
ليس بالضرورة تاريخ الانتصار المستمر والتحرر الدائم ، بل هو تاريخ شاق
حافل بالعثرات الالهية والمحاولات الفاشلة والخبرات المتواليات التى قد تصيبه
مرة وتخب مرات ! وهذا مثلاً ما لاحظته المؤرخ الفنى الفرنسى جورج ديتوى
حينما قال إن فى وسعنا أن نستعير عن صورة « الإنسان المتعصر » التى قدمها
لما مالرو فى كتابه « ميكولوجية الفن » بصورة ذلك « الفنان المتواضع » الذى
يسعى جاهداً فى سبيل إشباع حاجات عصره ، فيعمل على القيام بمحاولات
معددة (لا تخلو من تردد وتعثُر وخطأ) من أجل تحقيق ضرب من التكيف
بينه وبين المقتضيات الفنية لذلك العصر . فليس الفنان — فى نظر هذا الناقد —
بمثابة مارد جبار يحيا بمعزل عن أهل مجتمعه ، بل هو مجرد إنسان يحاول حل
بعض المشكلات الفنية التى يجدها فى عصره ، فيقتل أحياناً كثيرة وينجح فى
بعض الأحيان ، دون أن يكون لفنه ذلك الطابع الإنسانى « الخالد » الذى
حاول مالرو أن يجعل منه المظهر الأوحد لعظمة الإنسان^(١) .

وقد اهتم كثير من القاد الفنيين بالكشف عما فى مؤلفات مالرو من أخطاء
تاريخية ، كما اهتم بعض الباحثين بأنه قد أخذ الكثير عن كل من « إلى فور »

(1) G. Duthuit : « Le Musée Inimaginable », Corti, 1956, p. 16.

Elie Faure و « إميل مال » Emile Mâle ، و « فوسيون » Focillon ، دون أن يحفل بالإشارة إلى مؤلفاتهم . وفضلاً عن ذلك ، فقد أخذ عليه بعض فلاسفة الفن أنه قد انتقص من قدر الفن المعاصر حين جعل من « متحف الفن » معبداً ، بدلاً من أن يقتصر على الإفادة منه كستودع للذخائر الفنية الماثية . ولا شك أن دكتاتورية المتحف هي التي جعلت مالرو يتعبد لأثار الأقدمين ، وكأنها « ظواهر مقدسة » ليس عليها سوى أن نغفر جباهنا عند أقدامها ! ولعل هذا هو السبب في خلط مالرو لظاهرة « الأسلوب » أو « الطراز » Style بالظاهرة المقدسة Le Sacré . ولكننا لا نستطيع بطبيعة الحال أن نتوقف عند هذه المآخذ الجزئية التي استهدفتها فلسفة مالرو في الفن ، وإنما حسبنا أن نقول إن مالرو قد بالغ في وصف عظمة الإنسان ، على نحو ما تكشف لنا عناروائع الفن ، فقدم لنا نزعة إنسانية جمالية متطرفة ، نجعل من الفن « درساً للآلهة » ، ونغفل تماماً كل دور قامت به « الطبيعة » في تعليم الإنسان ! ولكن الإنسان أيضاً — سواء أراد مالرو أم لم يرد — تليذ للطبيعة ، وهو كثيراً ما يجد نفسه مضطراً إلى معاودة النظر في قاموس الطبيعة من أجل فهم بعض الماهيات التصويرية أو الكيفيات الجمالية التي عجز عن فهم معانيها ! فلبذاذ يأبى مالرو إذن إلا أن يجعل من الفنان خالقاً مبداً للعالم ، وما هو في الحقيقة إلا صانع يجتهد يظل دائماً في صراع مع المادة ، دون أن يستطيع يوماً أن يزعم لنفسه أنه قد قبض على « المطلق » بجمع يديه ؟

الفنّ لغة وأسلوب

ميرالوپوننته

الفصل السابع

فلسفة الفن عند ميرلو پوتى

ليس من قبيل الصدفة أن يحى حديثنا عن فلسفة الفن عند موريس ميرلو پوتى (١٩٠٨ - ١٩٦١) على أعقاب عرضنا السابق لفلسفة أندريه مالرو فى الفن : فإن من المؤكد أن ميرلو پوتى مدين بالكثير لمالرو فى مضمار التفكير الجمالى . ولم يكن ميرلو پوتى فى الأصل ناقداً فنياً أو عالم جمال ، وإنما كان فيلسوفاً وعالم نفس . وقد بدأت شهرته على أعقاب الحرب الاخيرة ، حينما ظهرت له رسالتان قيمتان حصل بهما على درجة الدكتوراه من السوربون ، ألا وهما : « فنولوجيا الإدراك الحسى » ، و « بناء السلوك » . وقد كان هذان العملان الفيلسفيان موضع إعجاب وتقدير من جانب المشتغلين بالدراسات الفلسفية فى جامعة باريس ، فلم يلبث صاحبهما أن عين أستاذاً للفلسفة بجامعة ليون ، ثم أستاذاً لعلم النفس بالسوربون . ولم تكن أهمية هذين البحثين مقصورة على ماورد فيهما من دراسة فنولوجية دقيقة جعلت ميرلو پوتى يحل مكانة مرموقة بين تلاميذ هوسرل الممتازين ، وإنما امتدت هذه الأهمية إلى الاتجاه الوجودى الجديد الذى جاء به ميرلو پوتى فى هذين الكتابين ، حين عمل على صيغ الوجودية الفرنسية (التى كانت سائدة فى تلك الآونة) بصيغة عقلية واضحة . ونحن نعرف كيف أن ميرلو پوتى — قبل انشقاقه على سارتر ومسيمون دى بوفوار — كان يعمل جنباً إلى جنب مع زعيم الوجودية الفرنسية فى تحرير مجلة « الأزمنة الحديثة » . ولكننا لا نجد لدى ميرلو پوتى أى اتجاه أدبى أو مسرحى ، كما أننا لا نلح فى كتاباته أية نزعة رومانتيكية عاطفية ، بل إن مؤلفاته جميعاً حافلة بالكثير من المعلومات العلمية الدقيقة ، والتحليلات السيكلولوجية العميقة ، فضلاً عما يغلب عليها من مسحة عقلية

تقليدية . وقد بنى ميرلو پوتى نظريته فى السلوك على أساس للماده الواسع بنظرية الشكل العام ، (أو الجسطلت) ، والنظرية السلوكية ، وغيرهما من نظريات علم النفس الحديث . ثم جاءت دراسة ميرلو پوتى للفلسفة الظاهرية عند هوسرل ، فكانت حافزاً له إلى تطبيق المنهج الظاهرى على السلوك الإنسانى . ومن هنا فقد كان ميرلو پوتى — من بين جميع المفكرين الوجوديين الفرنسيين — أقربهم إلى الفلسفة الخالصة ، والدراسة العلمية المجادة ، خصوصاً وأنه لم يصرف جهوده إلى كتابة قصص أو تأليف مسرحيات ، بل هو قد كرس جهوده كلها لحل مشكلات الفلسفة وعلم النفس بطريقة منهجية أكاديمية . ولعل هذا هو السبب فى اختياره لشغل منصب الأستاذية فى أكبر معهد فرنسى ، ألا وهو الكوليج دى فرانس ، وهو المنصب الذى شغله من قبله على التناوب برجسون ، وإدوار ليروا Le Roy ، ولويس لافل L. Lavelle . ولا زال كاتب هذه السطور يذكر الاستقبال العظيم الذى قوبلت به محاضرة ميرلو پوتى الافتتاحية بذلك المعهد عام ١٩٥٢ ؛ وهى المحاضرة التى نشرت من بعد بعنوان « بناء على الفلسفة » ١ (سنة ١٩٥٣) . وقد ظهرت له بعد هذا التاريخ مؤلفات أخرى عديدة ، لعل أهمها « مخاطر الديالكتيك » (سنة ١٩٥٥) و « علامات » (سنة ١٩٦٠) ، و « المرنى واللامرنى » (سنة ١٩٦١) إلخ . وميرلو پوتى أيضاً مقالات ودراسات عديدة ظهرت مجموعة فى كتابين : « الإنسانية والإرهاب » (سنة ١٩٤٧) و « المعنى واللامعنى » (١٩٤٨) . هذا علاوة على محاضراته فى « الفنونولوجيا والعلوم الإنسانية » بالكوليج دى فرانس (سنة ١٩٥٨) . إلخ .

وليس ميرلو پوتى دخيلاً على الدراسات الجمالية ، فقد ظهرت له منذ عام ١٩٤٥ دراسات هامة فى فلسفة الفن ، لعل فى مقدمتها بحثه الموسوم باسم « شك سيزان » ، ثم دراسته التى كتبها بعنوان « الرواية والميتافيزيقا » تعليقاً على رواية سيمون دى بوفوار الأولى التى ظهرت سنة ١٩٤٣ باسم « المدعوة » L' Invitée . ولكن قراءة ميرلو پوتى لدراسات المفكر الفرنسى الكبير

أندريه مالرو التي صدرت في عامي ١٩٤٧ و ١٩٤٨ بعنوان «سيكولوجية الفن» .
(ثم نشرت بعد ذلك في مجلد واحد ضمنه باسم « أصوات السكون ») قد
عملت على توجيه اهتمام ميرلوبوتشي نحو مشكلات التعبير ، والإبداع ،
والأسلوب (أو الطراز) ، والتمثيل ، والتقليد (أو المحاكاة) في الفن ،
فكان من ذلك أن أصبح لفيلسوفنا مذهب جمالي خاص به هو ما سنحاول
في هذا الفصل الموجز أن نأتي على الخطوط البارزة فيه .

ولا بد لفهم فلسفة ميرلوبوتشي في الفن من ربط نظرته الجمالية بمذهبه
الفنومولوجي العام . وهنا نجد فيلسوفنا يقرر أن الجسم كائن « في العالم » ،
كالقلب « في » الجهاز العضوي ، وأن الإدراك الحسي « فعل » ندرك عن طريقه
الموضوع إدراكاً مباشراً ، دون أدنى واسطة ، بل دون حاجة إلى أي تأويل
أو تفسير . فليس « الجسم » بمثابة حاجز يقوم بيننا وبين الأشياء ، أو يتوسط
بين الذات والموضوع ، بل إن الجسم هو أدواتنا في الاختلاط بالأشياء
والامتزاج بالملم . ومعنى هذا أن « اتحاداً مباشراً بين الإنسان (الذي هو
بطبيعته مفتوح للعالم الخارجي) وبين تلك الحقيقة الواقعية التي ندركها من
خلال الجسم إدراكاً صحيحاً ، فتتكشف لنا « الأشياء » عن هذا الطريق « بدما
ولحما » (إن صح هذا التعبير) . وكما أن الجسم يعبر عن الوجود الفعلي ، فإن
القول يعبر عن الفكر الباطني ، أو ربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال
لأنه ليس للفكر من « باطن » ، على الإطلاق : لأن الفكر موجه منذ البداية
نحو العالم الخارجي ، فهو لا يمكن أن يوجد بمنأى عن العالم ، أو خارجاً تماماً
عن الألفاظ . ولما كان من الضروري للفكر أن يتجسم في عبارات ، فإن
المعنى لابد من أن « يسكن » اللفظ . ولما كان الجسم في جوهره « تعبيراً » ، فإن
لكل فعل إنساني « معنى » . وميرلوبوتشي يهتم بدراسة « اللغة » ، فيقول إنها
في صميمها خروج عن الذات ، واتجاه نحو الغير . وليس « القول » مجرد لباس
خارجي يرتديه « الفكر » ، بل هو بمثابة « شئ » أو « حضور » للفكر نفسه في
صميم العالم المحسوس . وإذن فإن « اللغة » ليست مجرد عرض خارجي يصاحبه

العمليات الذهنية التي تقوم بها الذات ، بل هي عبارة عن « الوضع ، الذي تنتخذه الذات الناطقة في عالم المعاني ، وليس المقصود بهذا الرأي الإشارة إلى كون معنى اللفظ في صميم هذا اللفظ من حيث هو صوت ، كما وقع في ظن البعض ، بل المقصود هو تأكيد ما للغة من طابع عرضي يحمل منها عملية اصطناعية لا تقوم على مجرد « علامات ، طبيعية . ولكننا نلاحظ مع ذلك أنه قد يكون من شأن اللغة — في بعض الحالات — أن ترتد بنا إلى العالم الطبيعي للإنسان ، إذ يحى « القول ، فيعود بنا إلى تلك « الماهيات ، العاطفية أو الانفعالية التي هي الأصل في كل تعبير قى . والإنسان — في رأى ميرلوطتى — يملك قدرة غير محدودة على التعبير ، فهو لا يتصل بالآخرين عن طريق « اللغة ، فحسب ، بل هو قد يعبر عن نفسه أيضا مستخدماً بعض « العلامات ، أو « الأمارات ، التي هي الأصل في كل تعبير لغوى . وهذه القدرة الفائقة على « التعبير ، هي التي عملت على ظهور « عوالم لغوية ، كثيرة لدى الإنسان لعل في مقدمتها جميعاً « عالم الشعر »^(١) .

ولو أننا نظرنا — على سبيل المثال — إلى فن كفن التصوير ، لوجدنا أن هذا الفن — فيما يقول ميرلوطتى — يمثل لغة ضمنية يتطابق بها المصور على طريقته الخاصة . وهنا نجد فيلسوفنا ينهج نهج مالرو فيقول معه إن المقارنة بين « التصوير ، و « اللغة ، لا يمكن أن تكون مقارنة مشروعة ، اللهم إلا إذا اتزعاها مما « يمثلانه ، لكي نجتمع بينهما تحت مقولة « التعبير الإبداعي ؛ وعندئذ فقط قد يكون . في وسعنا أن نعد الواحد منهما والآخر مجرد شكلين مختلفين لمحاولة فنية واحدة . ولقد ظل المصورون والأدباء يعملون قروناً طويلة ، دون أن يخطر على بال أية طائفة منهما أن ثمة قرابة وثيقة تجمع بينهما وبين الطائفة الأخرى . ولكن الواقع نفسه شاهد على أن كلا منهما قد اجتاز نفس المخاطرة التي اجتازها الآخر ، ولقى نفس المصير الذي لقيه الآخر . وقد

(١) ذكرنا إبراهيم « الفلسفة الوجودية » دار المعارف ، سنة ١٩٥٧ ، الفصل السابع ،

يكون من الحديث المعاد أن نقول إن كلام من الفن والشعر قد كان في البدء مجرد وسيلة لخدمة المدينة ، والآلهة ، والحقيقة المقدسة . فلم يكن في وسع الواحد منهما أن يشهد مولد إعجازه الخاص ، اللهم إلا في مرآة قوة ما من القوى الخارجية . ثم ترفت الحضارة البشرية ، فاستطاع كل من التصوير والشعر (فيما بعد) أن يبلغ المرحلة الكلاسيكية التي أصبحت بمثابة تمثيل زمني دينوي عن العصر الديني القدسي . وهكذا صار الفن عبارة عن عملية « تمثيل » (أو تصوير) للطبيعة ، وأصبحت كل مهمة الفنان أن يعمل على « تجميل » الطبيعة ، ولكن على شرط أن يراعى القواعد التي تفرضها عليه الطبيعة نفسها . ولعل هذا ما عبر عنه الكاتب الفرنسي المشهور لا بروير La Bruyère حينما ذهب إلى أن مهمة الأديب الوحيدة إنما هي العمل على الاهتمام إلى التعبير الصحيح الذي حدده لثة الأشياء سلفاً لكل فكرة ما من الأفكار . ولا شك أن هذه النظرية تقتض أن ثمة فناً قبل الفن ، أو أدباً قبل الأدب ، وأن العمل الفني لا يبلغ ما يراد له من الكمال ، اللهم إلا إذا استطاع أن يترفع لإجماع الناس ، مثله في ذلك كمثل الأشياء التي تقع تحت طائلة حواسهم . وهذا الوهم الموضوعي ، الذي طالما استبد بمقول الناس هو الذي عمل على ظهور « النزعات الحديثة » في الفن والأدب ، فقد وقع في ظن الكثير من المصورين المحدثين أن مهمة الفنان — على العكس تماماً مما يتوهم الناس — إنما هي « الارتداد إلى الذات » . وهكذا اتسم « فن التصوير الحديث » بصيغة ذاتية فشأت كرد فعل ضد ذلك الوهم الموضوعي التقليدي . ولكننا لو أنعمنا النظر إلى هذه النزعة الموضوعية الكلاسيكية — فيما يقول ميرلو پوتى — لوجدنا أن لها جذوراً عميقة متأصلة في طبيعة « التعبير الفني » نفسه ، بحيث قد لا يحق لنا أن نبادر إلى رفض « العالم المرن » ، على نحو ما فعل مالرو (مثلاً) حينما تسرع في الحكم فراح يطوى الفن في ثنايا عالم مجرّى مجهول لا يكاد يمت بأدنى صلة إلى عالم الواقع ! وهنا يعاود ميرلو پوتى عملية تحليل الفن الحديث (التي كان مالرو قد شرع فيها) لكي يبين لنا أن وظيفة « التمثيل » Représentation في فن التصوير بالزيت

إنما هي بحث عن «العلامات» signes التي يمكن أن توهمنا بوجود عمق حقيقي ، أو حركة حقيقية ، أو ملمس حقيقي ، أو أحجام حقيقية لتلك الموضوعات الممثلة على اللوحة . وقد برع الفنانون الكلاسيكيون في الاهتمام إلى الكثير من الحيل التكنيكية من أجل إتقان وظيفة « التمثيل » ، فكان المثل الأعلى للتصوير عندهم هو أن يوصلنا إلى « الأشياء » ذاتها . ومن هنا فقد كان الهدف الاسمي للتصوير الكلاسيكي هو أن يبلغ « التمثيل » من الدقة حداً يستطيع معه أن يكون « مقنعا » في نظرنا ، وكأنما هو يضع أمامنا الشيء نفسه بقده وقديده ! وهكذا كان غرض المصور أن يفرض نفسه علينا ، كما يفرض الأشياء نفسها على حواسنا . وما دام جهاز الإدراك الحسي هو أدواتنا الطبيعية في التواصل مع الآخرين ، فليس بدعاً أن يهيب المصور بهذا الجهاز حتى يؤثر على إحساسات غيره من الناس . أليس لدينا جميعاً « عينان » تملآن بنفس الطريقة ، وتقرأان الأمارات الخارجية على نحو واحد بعينه ؟ وإذن ، فلماذا لا يكون في وسعنا جميعاً — حينما ننظر إلى لوحة واحدة بعينها — أن نشهد منها نفس المنظر الذي أراده الفنان ، وأن ندرك ما فيه من قوة تمثيلية تكشف عن قدرة صاحبه على منافسة الطبيعة ؟ (١) .

يبد أن الفنانين الكلاسيكيين — فيما يقول ميرلو پوتى — لم يكونوا أدعياء فن ، بل هم قد كانوا فنانين صادقين ، بكل ما لكلمة « الصدق الفني » من معنى . ومهما كان من أمر تلك النزعة التمثيلية التي سيطرت عليهم ، فإن التصوير عندهم لم يقتصر يوماً من الأيام على مجرد « النقل » عن الطبيعة ، أو الاقتصار على محاكاة الواقع . ولم بجانب مالرو الصواب حينما قال إن المفهوم الحديث للتصوير — باعتباره تعبيراً إبداعياً — لم يكن مفهوماً جديداً كل الجدة ، بالنسبة إلى المصورين أنفسهم ، بل بالنسبة إلى الجمهور وحده : فإن المصورين قد طبقوا هذا المفهوم بالفعل في كل ما حققوه من أعمال فنية ، دون أن يكون لديهم علم نظري واضح بثقل هذا التصور الجديد للفن . ولعل هذا هو السبب

(1) Merleau-Ponty : « Signes », Paris, Gallimard, 1960, p. 60.

في أن أعمال المصورين الكلاسيكيين كانت تنطوى دائماً على معنى آخر ، إن لم نقل على معنى أعظم ، مما كانوا يظنونه هم أنفسهم ، وكان هذه الأعمال كانت إرهاباً بما سيكون عليه فن التصوير الحديث بعد أن يكون قد نجح في التحرر من قوانين الفن الكلاسيكي . والواقع أن المصورين الكلاسيكيين حينما كانوا يصورون أنظارهم نحو العالم الخارجي ، متوهمين أنهم يلتصقون لديه السر في التمثيل الصادق الدقيق ، فإنهم في الحقيقة إنما كانوا يقومون — من حيث لا يدرون — بعملية « تحويل » شامل *Métamorphose* ، دون أن يكونوا على نوى بأن هذا « التحويل » سوف يصبح يوماً محور ارتكاز الفن الحديث كله . وإذن فليس في وسعنا أن نعد « التصوير الكلاسيكي » مجرد نقل عن الطبيعة ، أو مجرد إحالة إلى « حواسنا » . كما أنه ليس في وسعنا (في الوقت نفسه) أن نعد التصوير الحديث بمثابة « عود إلى الذات » أو « إحالة إلى العناصر الذاتية الخاصة » . والحق أن الإدراك الحسى — عند الكلاسيكيين — كان موسوماً بالطابع الخاص المميز لحضارتهم ، كما أن حضارتنا نحن اليوم لا زالت تؤثر على طريقتنا الخاصة في إدراك المراتب . ومن هنا فإنه ليس أمعن في الخطأ من أن ندير ظهورنا للعالم المرئي المشروط بقواعد الفن الكلاسيكي ، كما أنه ليس أبعد عن الصواب في الوقت نفسه من أن نحتبس الفن الحديث بأسره في قوقعة « الذات » أو في قفص « الوجود الفردي » . ولهذا يؤكد ميرلوبيوتى أنه لا معنى للقول بأن الفنان ملزم بالاختيار بين « الفن » و « العالم » ، أو بين « حواسنا » و « التصوير المطلق » : لأن من المؤكد أن الواحد منهما مائل في الآخر ، وأنه لا موضع - بالتالى - للفصل بينهما على الإطلاق .

حقاً إن حديث مارلو عن فن التصوير قد يوم القارى في بعض الأحيان بأن « معطيات الحواس » لم تتغير مطلقاً على مر العصور ، وأن « المنظور الكلاسيكي » إنما هو المنظور الأوحى الذى تفرضه علينا طبيعة تلك « المعطيات » ؛ ولكن هذا « المنظور » في الحقيقة لا يخرج عن كونه أسلوباً واحداً — ضمن أساليب أخرى عديدة — ابتكرها الإنسان لإسقاط العالم المرئي على شاشة

إدراكه الحسى، دون أن يكون النسخة الوحيدة المطابقة تماماً للعالم المحسوس،
فليس «المظنور الكلاسيكى» سوى تأويل اختياري facultative للعيان
التلقائى، بمعنى أنه «تنظيم خاص» للموضوعات الخارجية فى نسق إدراكى،
دون أن تكون هناك قوانين حتمية كامنة فى العالم نفسه تفرض على الفنان
بالضرورة مثل هذا التنظيم (أو مثل هذا المنظور). والواقع أن الموضوعات
الماثلة فى العالم الخارجى تتنازع اقتباهاً، ويريد كل منها أن يستأثر بإدراكنا
كله، على حساب غيره من الموضوعات الأخرى. ولكن المصور يحجى فيضع
كلامها فى موضعه الخاص، دون أن يدع واحداً منها يفرض نفسه على اقتباهه
بالطريقة التى تحلو له (أى لهذا الموضوع نفسه). وحيناً يفرض المصور على
الأشياء ضرباً من «التنظيم» أو «الصياغة»، فإنه يخلق عنده من مجموعها
«منظوراً» منسقاً، متحكماً فيها تحكم الصانع الذى يضع كل شئ فى موضعه.
ولا شك أن المصور حين يحاول التعبير عن «العمق» أو البروز، والبعد
أو القرب، والصغر أو الكبر، فإنه لا بد من أن يجد نفسه مضطراً إلى إعادة
تنظيم «العلاقات» بين الأشياء المدركة. وهو مضطر أيضاً — حين يعتمد على
رسم أى منظر من المناظر — إلى أن يتخذ وجهة نظر معينة يرى من خلالها
الأشياء، بحيث يكون أمامه «أفق» معين تتحدد بمقتضاه موضوعات إحصاره.
ومن هنا فإن «المنظور» فى الحقيقة شئ أكثر من مجرد سر تكتيكى أو صنعة
خاصة يراد بها نقل حقيقة خارجية تتجلى للناس جميعاً على ما هى عليه، وذلك
لأنه بمثابة ابتكار لعالم خاص قد سيطر عليه بصر الفنان، فأصبح «نسقاً» منتظماً
هيات لآية نظرة تلقائية أن تستوعبه أو أن تحيط به. وحيناً أن نرجع إلى
«الوجوه» التى اعتاد المصورون الكلاسيكيون رسمها فى تصويرهم للأشخاص،
لكى تتحقق من أن تلك «الوجوه» ليست مجرد ملاحق وقسمات، بل هى أمارات
وعلامات، فى خدمة المزاج أو الانفعال أو الطابع الشخصى، وكأنما هى لغة
ناطقة تبوح لنا بأسرار أولئك الأشخاص! وحتى حيناً كان المصور الكلاسيكى
يرسم لنا لوحات تمثل أطفالاً أو حيوانات، فإنه كان يخلع على صورته طابعاً
معبراً، وكان الحيوانات نفسها تود لو استطاعت أن تتدرج فى العالم البشرى...

وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن المصور الكلاسيكي قد حاول دائماً أن يجعل علاقته بالعالم علاقة الشخص البالغ الناضج الذى يتحكم فى الكون ، ويسيطر عليه ، ويتملك ناصيته . وكثيراً ما كان الفنان الكلاسيكي العظيم يخضع على الكون الشاخ الراشح بعداً جديداً يعبر به عن إحساسه برؤية الوجود ، وكأنما هو يريد أن ينتزع من العالم صفات الثبات والضرورة واليقين ، لى يكشف عن تغيره وعرضيته وتقلبه المستمر !

ولكن ، إذا سلمنا بأن « التصوير الموضوعى » نفسه هو فى صميمه ضرب من « الخلق » أو « الإبداع » ، فهل يكون هناك مسوغ للقول بأن الفن الحديث — مجرد كونه يهدف إلى الإبداع — هو فى جوهره « عود إلى الذات » ، أو تمجيد خالص للفرد ؟ هذا ما يرد عليه ميرلو بوتي بالسلب ، معارضاً فى ذلك أندريه مالرو ، ناثراً فى الوقت نفسه على ما قاله هذا الأخير من أنه « ليس هناك سوى موضوع واحد لفن التصوير ، ألا وهو شخص المصور نفسه »^(١) . ونحن نعرف كيف ذهب مالرو إلى وضع « الفن » فى خدمة « الفرد » ، وكيف ألحق الفنان بزمرة أصحاب الطموح وجماعة مدمى العقاقير ، وكأن كل ما يهدف إليه الفنان إنما هو المتعة الشخصية ، أو اللذة الشيطانية ، أو العشق الذاتى ، فليس بعداً أن نجد ميرلو بوتي يتمرد على هذه الفلسفة الجمالية التى تجعل من فن التصوير عملية ذاتية يراد من ورائها جعل العالم حقاً تابعاً للفرد ، خصوصاً وأن ميرلو بوتي قد درس فن التصوير عند سيزان Cézanne ، فأدرك كيف أن أمثال هذه التعريفات لا يمكن أن تصدق على مصور مثله . والواقع أن سيزان كان يمتك الساعات الطوال أمام الموضوع المراد تصويره ، لى يدرس شكله ، وكشافته ، وعقه ، وملبسه ، وصلابته ، ولونه ، وحدوده ، ومعاله . . . الخ . ويقال إنه صرح يوماً لأحد نماذجه — ألا وهو بائع لوحاته « فولار » — بعد أن ظل يرسمه خلال خمسين جلسة متوالية — فقال له : — « لئن لست مستاء من ريمى لواجهة قيصك » . . . وإذا كان كثير من المصورين المحدثين

(1) Malraux : « Le Musée Imaginaire » , Skira, 1947, p. 59.

قد أغفلوا قيمة « التحقيق » *Achèvement* ، فإن سيزان كان حريصاً كل الحرص على تقديم أعمال فنية مكتملة ، لا مجرد صور تخطيطية ناقصة . وميرلو بوتى يذكرنا — فى هذا الصدد — بما قاله سيزان يوماً من أن « المنظر يتعقل ذاته فى ، فما أنا إلا شعوره أو وعيه بذاته »^(١) . والحق أن المصور — فيما يقول ميرلو بوتى — لا يريد أن يتخذ من الفن أداة للانتهاز فى عالمه الخاص ، أو الانطواء على ذاته الفردية ، وإنما يعنى الفن — بالنسبة إلى المصور — الاتجاه نحو العالم ، والاتجاه إلى الآخرين ، من أجل تقديم « عمل » يكون فى جوهره بمثابة « نداء » *Appel* .

صحيح أنه لا بد للمصور من أن يرسم بيده هو لا يد الآخرين ، كما أنه لا بد له من أن يرى بعينه هو لا بعيون الآخرين ، ولكن عمله المتحقق لا بد من أن يتخذ صورة « حقيقة » بشرية حية تدعو النظارة إلى المشاركة فى عالم الفنان ، وتضع بين يدى الجمهور لغة تعبيرية صامتة هى فى جوهرها تلك اللغة الخاصة التى أراد المصور أن يخاطبهم بها . ومعنى هذا أن العمل المتحقق ليس بمثابة « شئ » يوجد فى ذاته ، وكأنما هو مجرد موضوع عيني خارجي ، بل هو عبارة عن واقعة بشرية تهيب بالناظر أن يعاود القيام بنفس الحركات التى قام بها الفنان ، من أجل الانخراط فى عالمه التعبيري الخاص . وليس المهم فى الفن هو الارتجال *Improvisation* ، أو مجرد التعبير عن الذات بطريقة تلقائية (كما هو الحال لدى المصورين الأطفال) ، بل المهم هو الصياغة المتسقة ، والتعبير الإرادى المنتظم الذى لا يقوم إلا على الدقة ، والصرامة ، وروح التشدد مع الذات . وحينما يتجه الفنان بكل جوارحه نحو ذلك العالم الفنى الخاص الذى يريد أن يعبر عنه ، لكى يسجل لنا قصته كلمة بعد كلمة ، دون ما تسرع أو تهاون أو تساهل مع النفس ، فهناك — وهنالك فقط — قد يكون فى وسعه أن يخلق لنفسه صوتاً خاصاً ينطق به . « ولا شك أن صوت الفنان الخاص ليس هو تلك الصرخة التلقائية البدائية التى ينطق بها فى صباه ، بل هو تلك اللغة

(1) Merleau-Ponty : « Sens et Non-Sens », Nagel, 1948, p. 32.

التعبيرية الإرادية التي ينطق بها في مرحلة نضجه واكتياله . ولهذا يقرر ميرلو بوتي أن التعبير الفني لا يمكن أن يكون خاضعاً لذلك النثر الحر (أو المرسل) الذي تقدمه لنا لغة الحواس ، بل هو لا بد من أن يتخذ طابع الشعر المنظوم الذي يوقظ فينا القدرة على التعبير ، ويجعلنا أقدر على الامتداد بأبصارنا إلى با وراء الأشياء المقولة أو المرئية من ذي قبل . وإذن فإن مشكلة الفن الحديث — فيما يقول ميرلو بوتي — ليست هي مشكلة الارتداد إلى الذات ، أو مشكلة العودة إلى الفرد ، بل هي مشكلة تحقيق التواصل بين الفنان والجمهور ، دون الاستعانة بطبيعة سابقة محددة من ذي قبل (Nature préétablie) ، لا يكون على حواسنا جميعاً سوى أن تتلاقى عندهما : أعني كيف ينقل الفنان « الكلي » نفسه ، من خلال ذلك « الجزء » الذي هو أخص خصائصه (١) .

وهنا ينفصل ميرلو بوتي عن فلسفة مالرو الجمالية ، بصبغتها الذاتية (أو الفردية) التي لا تخلو من حنين إلى « المطلق » (أو إلى الحقيقة القدسية) ، لكي يقدم لنا فلسفة جمالية جديدة تتسم بطابع فثومولوجي واضح ، وتحصر على تأكيد عنصر الإحالة القائم بين الفنان والعالم . والحق أن ما يضعه الفنان في لوحته ، ليس هو ذاته المباشرة ، ولا هو طريقته الخاصة في الإحساس ، بل هو طرازه الخاص أو أسلوبه المميز . ولا يكتسب المصور هذا الطراز الخاص عن طريق صراعه ضد العالم ، وضد الآخرين بحسب ، بل هو يكتسبه عن طريق صراعه ضد نفسه أيضاً . ولم يجانب مالرو الصواب حينما قال إن الأديب في حاجة إلى وقت طويل قبل أن يتعلم كيف ينطق بصوته . . ! ولكن ميرلو بوتي يضيف إلى هذا أيضاً أن المصور في حاجة إلى وقت أطول قبل أن يتمكن من التعرف على طرازه الخاص في أعماله الفنية الأولى ، وقبل أن يكشف فيما حققه ما سوف يكون عليه عمله المنحقق . بل إن ميرلو بوتي ليذهب إلى حد أبعد من ذلك فيقول إن المصور عاجز عن التعرف على نفسه

(1) Merleau-Ponty : « Signes », 1960, Gallimard. pp 64—65.

(وانظر أيضاً مقالنا المنشور بمجلة « المجلة » ، العدد ٨٣ ، نوفمبر سنة ١٩٦٣ ، عن « فلسفة الفن عند ميرلو بوتي » من ص ٤٧ إلى ص ٥٤) .

في لوحاته ، مثله في ذلك كمثل الأديب الذى قلما يستطيع أن يقرأ لنفسه .
والسبب في ذلك أن التعبير الفنى لا يستحيل إلى حقيقة ملموسة بارزة ، أو هو
بالأحرى لا يصح « دلالة » Signification بمعنى الكلمة ، اللهم إلا لدى
الآخرين أو في الآخرين . وإذا كان الأديب أو المصور قلما يعنى بالرجوع
إلى أعماله الماضية ، فاذللك إلا لأنه يشعر في قرارة نفسه بأن أعماله الماضية
تشتمل (إلى أعلى درجة) على تلك الاتجاهات الضمنية التى كانت تنطوى عليها
أعماله القديمة (فى نبرة ضعيفة غير متكاملة) . وإذن فلا حاجة بالفنان إلى
الارتداد نحو أعماله القديمة ، ما دام استمراره فى الإنتاج على طول خط قى
واحد هو الكفيل وحده بربط أعماله الفنية الماضية بشئ أعماله الفنية الحاضرة .
وكلما مضى الفنان فى إنتاجه ، أخذت أعماله الماضية تضغط على إنتاجه الحاضر ،
وترسم أمامه طريقاً خاصاً لا يكون عليه سوى أن يمضى فيه حتى النهاية ، وكان
كل خطوة قد حققت تتطلب بدورها خطوات أخرى لا بد من تحقيقها فى نفس
الاتجاه . ولكن ليس معنى هذا أن فى وسع الفنان أن يرتد إلى أعماله المتقدمة ،
فيقرأ فيها كل ما حققه من أعمال متأخرة ، وإلا لما كان بالمصور أدنى حاجة
إلى الاستمرار فى التصوير ، أو بالأحرى لما كان عليه سوى أن يكف عن
الإنتاج ! وإنما لا بد للصورة من أن يواصل حياة الإنتاج الفنى ، لا لى
يستمرى حياته الفنية الخاصة ، أو لى يستمتع بضرب من الاجترار الذاتى ،
بل لى يتخذ منها وسيلة لتحقيق ذاته فى العالم الفنى ، بحيث ينتشر أو يشيع
هو نفسه فيما حوله ، وكان عمله الفنى قد أصبح أداة كلية لفهم العالم ورؤية
الواقع بالنسبة إلى الآخرين . ولعل هذا هو السبب فى أن « الطراز » الخاص
بالفنان كثيراً ما ينكشف للآخرين قبل أن ينكشف لصاحبه نفسه ! والواقع
أن « الطراز » لا يمثل مجموعة من العمليات التكنيكية أو المميزات الفردية التى
يستطيع الفنان أن يحصيها أو أن يقوم بعمل « جرد » لها ، وإنما هو أولاً
وبالذات طريقة خاصة فى التكوين أو الصياغة يستطيع الآخرون أن يتعرفوا
فيها على شخص الفنان ، دون أن تكون هذه الطريقة مرئية للفنان نفسه ،

الهم إلا في حدود ضيقة جداً ، مثلها في ذلك كمثل « صورته » الخاصة ، أو حركاته العادية . وحينما يقول مارلو : إن « الطراز » هو طريقة خاصة في إعادة خلق العالم ، وفقاً لقيم ذلك الإنسان الذي اكتشفه ، فإنه لا ينظر إلى « الطراز » من وجهة نظر الفنان الذي يقوم بعملية التكوين أو الصياغة ، بل هو ينظر إليه من وجهة نظر الجمهور الذي يحكم عليه من الخارج^(١) .

والواقع أن الفنان — فيما يقول ميرلو بوتى — لا يعرف شيئاً عما ينسب إليه مارلو حين يتحدث عن « انتصار الفنان على العالم » ، لأنه منهمك دائماً أبداً في عمله ، فهو لا يعلم شيئاً عن ذلك « التناقض » المزعوم بين « الإنسان » و « العالم » ، أو بين « المعنى » و « اللامعقول » Absurdo ، أو بين « الأسلوب » و « التمثيل » . . . الخ . ولما كان المصور مشغولاً في العادة بالتعبير عن علاقاته بالعالم ، فإنه قلما يجد فرصة للتفاخر بأسلوبه الخاص ، خصوصاً وأن هذا الأسلوب (أو الطراز) كثيراً ما ينشأ لديه دون أن يكون هو نفسه على وعى به ! حقاً إن « الطراز » في نظر المحدثين هو شيء أكثر من مجرد أداة أو وسيلة للتمثيل ، وذلك لأنه ليس ثمة « نموذج » خارجي لا يكون على الفنان سوى محاكاته ، وإلا لكان هناك « تصوير » قبل ظهور فن التصوير ، ولكن هذا لا يرير ما انتهى إليه مارلو من أن تمثيل العالم ليس بالنسبة إلى الفنان سوى وسيلة أو أداة في خدمة أسلوبه أو طرازه الخاص ، وكأن في الإمكان أن يعرف الطراز أو أن يراد ، في استقلال تام عن كل احتكاك بالعالم ، أو كأن « الطراز » هو في حد ذاته « غاية » ، ولكننا لو أنعمنا النظر إلى النشاط الفني الذي يقوم به المصور — فيما يقول ميرلو بوتى — لتبين لنا بوضوح أن طرازه الفني الخاص لا ينشأ إلا في أحضان إدراكه الحسى للعالم باعتباره مصوراً ، بمعنى أنه ضرورة تقتضيها طبيعة هذا الإدراك نفسه ، إن لم نقل منذ البداية بأن الفنان لا يدرك الأشياء إلا في إطار خاص هو ما نسميه بالطراز أو « الأسلوب » ، ولعل هذا ما فطن إليه مارلو نفسه حينما كتب يقول — في أحد

(١) ميرلو بوتى : المرجع السابق ، ص ٦٧ (وارجع أيضاً إلى مقالنا المشار إليه سابقاً ص ٥٢) .

المواضع — « إن الإدراك الحسى نفسه لم يضر من الصياغة أو التعبير الأسلوبى » : Stylisation وحسبنا أن ننظر إلى أية امرأة تقع عليها عيوننا ، لكي نتحقق من أنها ليست في فظرتنا مجموعة من الأبعاد الجسمية ، أو مجرد نموذج حتى ناصع الألوان ، أو مجرد مشهد من المشاهد الخارجية ، بل هي « تعبير فردى ، عاطفى ، جنسى » ، أو هي أسلوب خاص في « التجسد » يتجلى بأكمله من خلال المشى والحركة والاهتزاز والرؤية والحديث والتطلع إلى الآخرين ، وهلم جرا . ولكن المصور حينما يرسم مثل هذه المرأة ، فإن ما سوف ينقله إلينا على القماش ، لن يكون مجرد « قيمة حيوية » أو « عاطفية » أو « جنسية » ، كما أن لوحته لن تكون مجرد صورة لامرأة ، أو مخلوقة سعيدة كانت أم شقية ، أو لسيده ما تحترف (مثلا) مهنة صناعة القبعات أو تفصيل الأزياء ، وإنما ستكون رمزاً لأسلوب خاص في المعيشة أو الوجود في العالم ، وطريقة خاصة في الحياة أو النظر إلى العالم ، وطرز معين في تأويل الحياة والحكم عليها ، لا من خلال الوجه ، والملبس ، ورشاقة الحركة أو خمول الجسم فحسب ، بل من خلال « علاقتها الخاصة بالوجود » على نحو ما التقطها بصر الفنان . ولكن هذا الطراز الفنى ، وذلك المعنى التصويرى ، ليسا كامنين في المرأة التى تقع عليها عين الفنان ، وإلا لكانت اللوحة مصنوعة من ذى قبل ، وإنما هما أمران مستحدثان تولدهما في نفس المصور استجابته لنداء تلك المرأة ، بوصفها « موضوعاً جمالياً » . ومن هنا فإن « المعنى الفنى » لا يمكن أن يظهر اللهم إلا حينما يحى « الطراز » فيخضع « معطيات العالم » لضرب من « التعديل المتسق » أو « التنظيم المتناسك » ، مدخلاً بذلك شيئاً من التحريف أو التغيير على المجرى العادى لنظام الأشياء . وليس الإدراك الحسى سوى تلك العملية الأولية التى يقوم فيها الفنان بتركيز شتى القطاعات المرئية للوحة ، وكافة دلالاتها المعنوية ، حول « قيمة جمالية » واحدة بعينها . ولا تنشأ هذه العملية لدى الفنان إلا حين تتخذ بعض عناصر العالم — في فظرة — قيمة « أبعاد » هامة يحيل إليها سائر العناصر الأخرى ، فتولد لديه عن هذا التعديل لغة

تعبيرية خاصة ، يكون في وسعنا نحن من بعد أن نفهم من خلالها كل ما أراد الفنان أن يثبتنا به عن العالم . وليس « طراز » كل فنان (أو أسلوبه) سوى مجموع « المعادلات » التي يكونها لنفسه من أجل تحقيق عملية « التعبير » التي تكشف لنا عن طريقه الخاصة في النظر إلى العالم . وإذن فإن « العمل الفني » لا يتكون بعيداً عن الأشياء ، وكأنما هو إنتاج غريب يتم في معمل باطنى قصى لا يملك مفتاحه سوى المصور (والمصور وحده) ، وإنما هو ينشأ من نظر الفنان إلى عالمه الخاص الذى يستمد منه مبدأ معادلاته الشخصية ، يستوى في ذلك أن يكون فطر الفنان قد اتجه إلى أزهار طبيعية أم قد انصب على أزهار صناعية ! ومعنى هذا أن عالم الفنان لا يمكن أن يكون بمثابة « عالم سرى » . مفتلق هيئات لأحد أن ينفذ إليه ، بل هو أولاً وبالذات عالم خاص بالفنان ، ولكنه في الوقت نفسه عالم يريد أن يخاطبنا بلغة « الكلى » ، حتى نستجيب له ، ونقبل عليه ، ونفهم دلالته . ولعل هذا هو السبب في أن الجهد الذى يقوم به المصور كثيراً ما يتخذ طابعاً فكرياً ، وكأنما هو يقوم بنشاط ذهنى من أجل التعبير بلغة الألوان والأشكال عن ذلك « المعنى » الذى يريد أن ينقله إلينا ، واثقاً تماماً من أن للتصوير لغته الخاصة التي قد لا تقل قوة عن لغة الشعر أو القصة أو الأدب بصفة عامة . وليس « معنى » اللوحة مجرد تعبير خارجى منفصل عنها ، بل هو حقيقة باطنة شائعة في صميم تكوينها بوصفها لوحة . ولهذا فإن المصور قد يشعر بأن لوحته تترجم إلزاماً باختيار هذا اللون المعين أو إثارة ذلك الموضوع الخاص ، وكان للمعنى الذى يريد أن يعبر عنه منطقته الخاص أو لغته المعينة التي تفرض عليه قواعدهما الدقيقة الصارمة !

ولقد روى لنا بعض مؤرخي الفن أن المصور الفرنسى الكبير رنوار Renoir كان يتأمل زرقة البحر عند شاطئ " كاسيس " Cassis وهو يرسم في الوقت نفسه لوحة لنساء عاريات يغسلن ملابسهن على شط الترتة ! وكان رنوار يلتقي نظرات شاردة إلى الفضاء (فيما يقول بعض مشاهديه) ، ثم يدخل

تعديلاً طفيفاً على هذا الركن أو ذاك من أركان لوحته فهل نقول مع أندريه مالرو بأن عيان رنوار لم يكن موجهاً نحو البحر ، بقدر ما كان موجهاً نحو عالمه الفني الخفي الذي كان في حاجة إلى زرقة البحر للتعبير عن عمقه اللانهائي ؟ هذا ما يرد عليه ميرلو بوتي بالسلب ، فإنه يرى أن رنوار كان يتأمل البحر لكي يستوحه سر تلك الزرقة التي كان لابد له من أن يرسمها على القماش ، لكي يكون ثمة ماء تسبح فيه أشكاله العارية ، وكأنما هو كان يسائل البحر عن الطريقة الصحيحة لفهم ذلك الجوهر السائل الذي كان لابد له من التعبير عن حركته ، وتدفعه ، وتموجه ، وشتى أشكاله المتغيرة . . . الخ . وإذا كان في استطاعة المصور أن يرسم لوحاته وهو ينظر إلى العالم ، فذلك لأن المصور يظن أن « الطراز » الفني الذي سوف يعرف به لدى الناس إنما هو شيء يستطيع أن يجده في المظاهر الطبيعية نفسها ، وكأنما هو يكتب ما تليه عليه الطبيعة ، في حين أن الواقع أن الفنان يمدح خلق الطبيعة لحسابه الخاص ! حقا إن عالم الفنان عالم آخر يختلف — في كثير أو قليل — عن عالمنا نحن (على حد تعبير مالرو) ، ولكنه في الوقت نفسه عالمنا نحن وقد تحرر من بعض الأعراض أو الشوائب أو الأثقال التي كانت تجعل منه عالماً مختلطاً مهوشاً . وإلا ، فكيف للشاعر أو المصور أن يقول شيئاً آخر غير ما يوحى به إليه لثمة مع العالم ؟ بل ما الذي يتحدث عنه الفن التجريدي نفسه ، إن لم يكن يتحدث عن عملية رفض للعالم أو سلب له ؟

إننا في العادة — كما قال برجسون — لا « ندرک » إلا لكي « نفعل » ، بمعنى أن إدراكنا الحسي موجه منذ البداية نحو الفائدة العملية أو الاستعمال النفعي ، ولكن « الإدراك » من أجل « الفعل » . — وهو دأبنا في الحياة العادية — ليس إدراكاً حقيقياً . ولهذا يحى الفنان فيضج بين أيدينا هذا « الشيء » أو ذاك ، كما هو في صميم فريته العارية المباشرة ، دون أن يحصل بطابعه الكلي ، أو استعماله النفعي . ولعل هذا ما أراد ميرلو بوتي أن يعبر عنه حينما كتب يقول : « إن الفنان هو الرجل الذي يُثَبِّت على اللوحة ، واضعاً

بين 'بدى أكثر الناس إنسانية ، ذلك المشهد الطبيعي الذى هم منه بمثابة جزء متكامل لا ينفصل عنه ، وإن كانوا مع ذلك بعيدين كل البعد عن أن يروه ..' (١).
فالفنان إنما يقدم لنا صورة مضئنة ساطعة لكل موجود فردى ، فى حقيقته العينية المباشرة ، أو فى وجوده الحسى الأولى . ويضرب ميرلو بوتى مثلاً لذلك فيقول إن تفاحة سيزان Cézanne إنما تعيد إلينا ، أو هى — على الأصح — تقع بين أيدينا ، تفاحة عينية ، فردية ، نستطيع أن نراها ونتأثر بها ، ولكن على شرط ألا يظل إحصارنا النفى مقيداً بالبحث عن 'العام' ، أو التماس العناصر المشتركة بين هذه التفاحة وبين ماعداها من تفاح . وإذن فإن ماهية كل فن — فى نظر ميرلو بوتى — إنما هى العمل على تقديم حقيقة عينية أصيلة أو واقع عار مباشر . ولما كان الموجود البشرى — بحكم طبيعته — موجوداً متمركزاً فى العالم ، فإنه لا يملك سوى الاتجاه نحو الأشياء ، والتعبير عن صلاته بالموجودات ، والنطق باسم العالم . ولا يخرج الفنان عن هذه القاعدة ، فإن فنه لا يعنى الخروج عن العالم ، أو التهرب من الوجود ، بل هو صورة أخرى من صور 'الوجود فى العالم' ، أو التعبير عن 'صلة الإنسان بالعالم' (٢).

ولا يشذ الفن التجريدى نفسه عن هذه القاعدة : فإن الفنان التجريدى إنما يعبر عن رغبة حادة فى رفض العالم ، ولكن أشكاله الهندسية مع ذلك تظل مفعمة برائحة الحياة ، وكان شبح الصور الطبيعية يلاحقه حتى فى محاولاته الهروبية اليائسة ! والواقع أنه مادام من اللازم لكل لوحة أن تقول شيئاً ، فإن أى انقلاب حاسم فى مضمار التصوير لن يكون سوى مجرد تنظيم جديد لبعض المغادلات الفنية ، وكان المصور يريد أن يحل رباط العلاقات الفعلية القائمة بين الأشياء ، لكن 'يقم بينها رابطة جديدة تكون أصدق وأعمق دلالة . ولعل هذا هو السبب فى أن الفنانين كثيراً ما يتحدثون عن الصدق والكذب ، أو الصواب والخطأ ، فى 'الأعمال الفنية' ، وكان الفن لغة تحتل فيها فكرة

(1) Merleau-Ponty : « Sens et Non Sens », Nagel, 1948, p. 84

(2) A.D. Waelhens : « Une Philosophie de l'Ambiguïté », 1951, p. 372.

« الحقيقة » أهمية كبرى . ولكن الفنانين لا يعنون مطلقاً بالصدق الفني « تشابه » التصوير مع العالم ، أو « تطابق » الشعر مع الواقع ، بل هم يعنون به انساق التصوير (أو الشعر) مع نفسه ، لوجود مبدأ واحد يربط بينهما كل وسيلة من وسائل التعبير في اللوحة (أو القصيدة) . وإذن فإن لدى الفنان دائماً شيئاً يريد أن يقوله ، أو معنى يريد أن يعبر عنه ، ولذلك فإننا نراه يسعى جاهداً في سبيل الاقتراب من هذا الشيء أو الدنو من ذلك المعنى . وإذا كان فان جوخ Van Gogh قد أراد أن يمضي « إلى ما هو أبعد » ، حينما عمد إلى رسم لوحته المشهورة المسماة باسم « الغربان » Corbeaux ، فليس معنى هذا أنه كان يشعر بأن ثمة « حقيقة » يريد بلوغها أو يسعى جاهداً في سبيل الوصول إليها ، وإنما كل ما هنالك أنه كان على وعى بما لا زال عليه عمله من أجل تحقيق ضرب من التلاقي بين عيانه الخاص وبين الأشياء ، حتى يتم التوافق بين ما هو كائن وما زال عليه أن يكون ! ولا شك أن مثل هذه العلاقة هي بما لا سبيل إلى الاختصار فيه على النقل أو المحاكاة ! وما أصدق سارتر — في هذا المقام — حين يقول : « إنه لا مندوحة للفن باستمرار عن الكذب ، إذا أريد له أن يكون صادقاً » ! ولما كان العمل الفني لا يهيب في العادة إلا بحاسة واحدة من حواسنا ، فإنه هيبات له أن يأخذ بمجامع قلوبنا أو أن يسيطر على كل أحاسيسنا أو أن يملأ علينا كل وجودنا ، اللهم إلا إذا اتخذ صبغة « الواقعة المعاشة » ، بحيث يصبح شيئاً أكثر من مجرد وجود بارد أو حقيقة خامدة (أعني مجرد واقعة هامة قد انطفأت جذوتها) ، فيصير — على حد تعبير جاستون باشلار G. Bachelard — « حضرة فائقة الوجود » Surexistence . وتبعاً لذلك فإن الفن الحديث يضطرنا إلى التسلم بوجود « حقيقة » لا تشبه الأشياء ولا تحاكي أى نموذج خارجي ، ولا تصطنع وسائل تعبيرية معدة سلفاً أو معروفة من ذى قبل ، ولكنها مع ذلك « حقيقة » بكل ما لهذه الكلمة من معنى^(١) .

ولو أننا نظرنا إلى المصور — فيما يقول ميرلوطوتى — على أنه مجرد إنسان

(١) Merleau-Ponty : « Signes » , Gallimard, 1960, pp. 71-72.

يحيا في احتكاك مستمر بالمالم ، لما وجدنا أى إنجاز في تلك العملية التحويرية التي يقوم بها حين يحيل المالم إلى تصوير . حقا إننا نميل في العادة إلى إضفاء الكثير من السمات السحرية على المصورين (أو الفنانين بصفة عامة) مثلا في ذلك كتل العاشق الذي يتخلع على عشيقته الكثير من الصفات الوهمية ، ولكننا في الحقيقة لو أنعمنا النظر إلى حياة الفنانين ، لوجدنا أنهم بشر عاديون لهم محاسنهم ومساوئهم ، كما أن العشيقه المعبودة هي أيضاً مخلوقة عادية لها مناقبها ومعايها ! ولهذا فإن ميرلويوتى يحذرنا من النظر إلى الفنان باعتباره « إنساناً أعلى » Surhomme : فإن الفنان لا يخرج عن كونه رجلاً عادياً لا بد له من أن يحيا حياته كإنسان ، وهو لا يملك أى سر خاص يعلو على حياته التجريبية ، وإنما يمزج سره (إن كان ثمة سر) بخبراته المتواضعة ، وإدراكه الخاص للمالم ، دون أن يكون ثمة مجال آخر يمكن أن نلتقي فيه بهذا السرعاري متمزلاً وجهاً لوجه ! والظاهر أن مالرو قد نسى — أو تناسى — هذه الحقيقة ، حينما صور لنا الفنان بصورة الإنسان الخالد أو العبقري الفذ ، وكان « المصورين » أفراد غير عاديين ليس علينا سوى أن ندين لهم بالعبادة ! ولكن مهما بدا لنا « المصور » (من بعيد) إلهاً أو شبه إله ، فإنه في الحقيقة لا يخرج عن كونه إنساناً لا يكف عن العمل ، ثم يصبح في كل صباح فلا يلج على وجوه الأشياء سوى ذلك التساؤل عينه ، أو ذلك النداء ذاته ، الذي لم يستطع يوماً الفراغ تماماً من الإجابة عليه أو الاستجابة له ! وإذن فإن « عمل » الفنان — في نظره هو — لا يمكن قط أن يكون عملاً تاماً مكتملاً ، بل هو دائماً وباستمرار عمل متصل لا زال عليه المضى فيه ، دون أن يكون في وسعه هو (أو في وسع أى إنسان آخر) أن يفاخر به المالم ، أو أن يتباهى به أمام الكون ! وما دام المصور على قيد الحياة ، أو مادام في استطاعته الاستمرار في عملية التصوير ، فهو لن يملك سوى القيام برسم ما يحيط به من أشياء مرئية . وأما إذا أصبح المصور ضريباً ، فإنه لن يملك أيضاً سوى التعبير عن ذلك المالم الذي لا مندوحة له عن رسمه ، وإن كان إدراكه له قد أصبح يتم من خلال حواس أخرى . وتبعاً لذلك فإنه ليس هناك موضع للفصل — في نظر

الفنان — بين ما هو صادر عنه وما هو وارد إليه من الأشياء ، كما أن المصور نفسه عاجز تماماً عن تحديد ما يضيفه عمله الجديد إلى أعماله السابقة ، أو التمييز بين ما استعاره من الآخرين وما جاء به من عنده ! ومهما كان من أمر ذلك « الإبداع » الذى لا بد من أن ينطوى عليه « العمل الفنى » الأصيل ، فإن من المؤكد أن عمل الفنان هو فى صميمه إجابة أو استجابة للعالم ، ولماضى ، وشتى الأعمال السابقة ، وبالتالي فإن إنتاجه لا بد من أن يتخذ طابع « التحقيق » الذى لا يخلو من إخاء أو مصادقة لغيره من الفنانين . ولولا ذلك ، لما كان فى الإمكان التحدث عن أى تاريخ فنى ، بل لما كان فى وسعنا على الإطلاق تحقيق أى ضرب من التواصل مع الآثار الفنية القديمة .

وعلى حين أن مالرو يؤكد تنافس الفنانين ، ويميز خصوصياتهم ومظاهر عداوتهم ، مستشهداً بما كان هناك من تناحر بين مصورين كبيرين عاشا فى عصر واحد ، وكان التشابه بينهما كبيراً ، ألا وهما دلاكروا Delacroix وأنجر Ingres ، نجد أن ميرلويتى (على العكس من ذلك) يحاول أن يظهرنا على ما بين الفنانين من مواقف مشتركة ، واتجاهات متشابهة ، مؤكداً لنا أن ثمة « أرضية » واحدة تكمن من وراء شتى مظاهر اختلافهم . وهل يستطيع أحد أن ينكر أن هذا المصور الكلاسيكى (مثلاً) حينما رسم هذا الجزء المعين من لوحته ، قد كان سباقاً إلى ابتكار تلك الطريقة المعينة التى سيبثها من بعد ذلك المصور المحدث ؟ إنه بلا شك لم يتخذ من تلك الطريقة مبدأ عاماً لتصويره ، ولكنه قد التقى بها كما التقى القديس أوغسطين (مثلاً) بالكوجيتو Cogito ، دون أن يجعل منه محوراً لكل تفكيره أو مركزاً لكل مذهبه . وإذا كان من شأن كل عصر — فيما يقول ميرلويتى — أن يبحث له عن أسلاف ، فإن ما يجعل مثل هذه المحاولة ممكنة إنما هو انتساب جميع الأزمنة إلى عالم واحد بعينه . والحق أن كلام الفنان الكلاسيكى والفنان الحديث إنما ينتسبان إلى ذلك العالم الواحد : « عالم التصوير » ، ولكن على شرط أن نتذكر أن مهمة التصوير مهمة واحدة قد استمرت منذ أيام رسوم الإنسان الأول على جدران

الكهوف حتى عصرنا الحاضر بما فيه من « تصوير حديث » أصبح يتسم بالوعى أو الشعور . وإذن فإن « وحدة » التصوير ليست فقط تلك الوحدة التي تجمع بين اللوحات في « المتحف » ، وإنما هي وحدة الهدف الذي يفرض نفسه على جميع المصورين ، حينما يجعل منهم ناطقين باسم العالم وباسم الإنسان ، فيخلق منهم فنانيين قابلين للمقارنة في داخل متحف واحد ، وكأننا هنا بإزاء نيران مشتعلة تتجاوب في غلطات ليل أليل !

صحیح أن تاريخ الفن لا يخلو من منازعات حادة قامت بين الفنانين ، ومظاهرها عديدة لسوء التفهم بين مصوري كل عصر وغيرهم من مصوري العصور السالفة ، ولكن من المؤكد أن هذه الصورة القائمة لتاريخ الفن ليست سوى وجه واحد من أوجه الحقيقة . وحسبنا أن ننعم النظر إلى العلاقات المتشابهة التي قامت في كل زمان ومكان بين أهل الفن ، لكي نتحقق من أن الفنانين قد أظهروا دائماً ضرباً من « الاهتمام » نحو كل ما هو مغاير لطريقتهم الخاصة في النظر إلى الأشياء ، وكأنما هم قد وجدوا في « الماضي » حياة خصبة تتحقق لهم نوعاً من التبادل المستمر ، أو كأن من شأن كل مصور يشرع في القيام بعمل فني جديد أن يأخذ على عاتقه إعادة النظر إلى فن التصوير كله ، ابتداءً من ذلك التراث الذي خلقته له الأجيال السابقة ولهذا يقرر ميرلويوتى أن في تاريخ الفن عنصر « تراكم » أو « تجميع » هو الذي يكفل لثنى ضروب الفن ضرباً من التلاقح المثمر أو التلاحح المنتج . وميرلويوتى يعارض ما قاله مالرو من أن الفنانين لا يتلاقون إلا بعد الموت ، مؤكداً أن مشكلة المصورين (مهما كان من تنافسهم وتناحرهم) إنما هي مشكلة واحدة ، فهناك وحدة ضمنية تجمع بين سائر جهودهم ، سواء أكانوا هم أنفسهم على وعى بها ، أم كانوا غير مدركين لها . وسواء أراد الفنان أم لم يرد ، فإنه لن يخرج هو نفسه عن أن يكون مجرد عبارة في مقال الفن الطويل ، ولكنها عبارة لا بد من أن تكون لها أصدواها سواء في الماضي أم في المستقبل . وإذا كان من شأن مؤرخ الفن أن ينظر دائماً إلى الماضي ، فما ذلك إلا لأن الفنان نفسه قد اتجه بعصره — بادی ذی بدء —

نحو العمل الذى سوف يحققه للمستقبل . وإذن فإن الإخاء الذى يتحقق بين الفنانين بعد الموت إنما هو الدليل على أنهم قد عاشوا معاً مشكلة واحدة بعينها ! وعلى حين أن مالرو قد أعل من شأن « المتحف » باعتباره الأداة الناجمة التى سهلت على الباحثين مهمة دراسة تاريخ الفن ، نجد أن ميرلو بونتي يذهبنا إلى أخطار « المتحف » ، فيقول إنه يحيل الأعمال الفنية إلى آثار جامدة ميتة ، يشهدها المتفرج وكأنما هو يشهد روايت . مكتملة قد حققها أيدي « آلهة بشريين » ، أو كأنما هو يتأمل أعمالاً خالدة قد أراد لها أصحابها أن تظل شاهدة على عظمة القرائح التى دفعت بها إلى عالم الخلود . هذا إلى أن المتحف حين ينتزع بعض الأعمال الفنية من البيئة التى نشأت فى أحضانها ، أو حينما يضعها بين أيدينا خالصة تماماً من شتى الأعراض التى أحاطت بنشأتها ، فإنه قد يوهنا بأن تلك المحاولات الفنية إنما هى نماذج كاملة قد جعلت لمتعة أبصارنا ، أو قد يوقع فى ظنا أن ثمة عناية تسلك دائماً بيد الفنانين وتعمل باستمرار على حسن توجيههم . وعلى حين أن طراز كل فنان إنما كان يمثل حياته نفسها ، فما كان لينبض إلا بنبضات قلبه ، فضلاً عن أنه هو الذى كان يسمح له بالتعرف على كل جهد آخر غير جهده الخاص ، نجد أن « المتحف » هو الذى يحى - فيحيل ذلك الوجود التاريخي الزاخر بأسباب التلقائية ، والحيوية ، والسرية ، والحياء ، والتردد ، إلى تاريخ رسمي حافل بمظاهر التفخيم والتعظيم . وبذلك يصبح المصورون فى أنظارنا مخلوقات غريبة هجينة ، بينما الحقيقة أن أعمالهم قد تولدت فى أحضان الحياة الدافئة ، ولكنها أصبحت بين جدران « المتحف » آثاراً باردة قد فقدت كل حياة . وكما أن المكتبة (فيما يقول سارتر) تحيل كتابات الإنسان التى هى فى الأصل بمثابة ، حركات Geste إلى مجرد « رسائل » أو « خطابات » Messages ، فإن المتحف أيضاً يقتل حيوية التصوير ويقضى على حدته . وتبناً لذلك فإن ميرلو بونتي يزيد أن يستعيض عن الطابع التاريخي الميت للمتحف بذلك الوجود التاريخي الحى الذى يتمتع به الفنان من حيث هو . الوريث الشرعى للتراث الفنى الضخم الذى انحدروا إليه من آباءه

وأجداده ، مع كونه في الوقت نفسه ذلك المخلوق المبدع الذي يستمد من زمانه ومكانه وعمله عناصر إنتاجه الفني الجديد . ولا شك أن هذا الوجود التاريخي الحى إعمالاً هو وحده الذى يجمع بين سائر ضروب «التصوير» باعتبارها جميعاً محاولات ناجحة قام بها فنانون مخلصون عاشوا تجاربهم الفنية ، وتعاملوا مع تجارب غيرهم من الفنانين في الماضى والحاضر معاً .

وهنا ينتقل ميرلو پوتى إلى مشكلة الصلة بين حياة الفنان وعمله الفني . فزاه يقرر أن أسلوب كل فنان ليس بالضرورة هو أسلوب حياته ، وإنما يسمى الفنان بجاهداً في مسيل العمل على الاتجاه بحياته نحو مستوى «التعبير» . وإذا كان فيلسوفنا يشترك مع مالرو في رفض تفسيرات مدرسة التحليل النفسي لصلة العمل الفني بحياته صاحبه ، فذلك لأنه يلاحظ أن هذه التأويلات لا تشرح لنا سوى بعض الجزئيات أو التفاصيل (التى قد تظهر في لوحات المصورين) ، ولكنها لا تفسر لنا الاتجاه العام لفنهم . وقد نسلم مع فرويد بأن المصور يجب اللعب بالألوان ، أو أن المثال يجب استعمل الصلصال ، لأن كلا منهما ينسب إلى الطراز «الاستى» «Anna» ، ولكن مثل هذا التأويل لن يعيننا كثيراً على فهم جوهر عملية «التصوير» أو عملية «النحت» . وأما الاتجاه المضاد الذى يجعل من حياة المصور معجزة لا سبيل إلى تفسيرها ، وكأنما هي سر غارق ، خارج تماماً عن العالم والتاريخ ، فإنه موقف متهافت يحجب عن أنظارنا عظمة الفنان الحقيقية . وإذا كان ليوناردو دافنشى — في رأى ميرلو پوتى — أكثر من مجرد زخمية من طحاييا الطفولة الشقية ، فمما ذلك لأنه قد استطاع أن يتجاوز عالمنا الراهن ، أو لأنه قد نجح في أن يتخذ من كل خبراته المعاشة أداة ناجمة لتفسير العالم ، أو لأنه كان مخلوقاً روحياً لا يملك جسماً وبصراً عادياً ، بل لأنه قد تمكن من أن يركب من موقفه المادى أو الحيوى لغة نوعية خاصة . ومعنى هذا أن حياة الفنان لا تنطوى على أى انتقال من مستوى الأحداث إلى مستوى التعبير ، وكأن الفنان ينتقل من عالم إلى عالم آخر مضاد له تماماً ، وإنما كل ما هنالك أن «المعطيات» التى كانت في حياته بمثابة ظواهر

يكاد يدها. ويعلمها ، قد استحالت بفضل نشاطه الفنى إلى نظام من المعاني والدلالات. فالصور إنما يبلور في نشاطه الفنى كل ما انطوت عليه حياته الجسمية ، ومخاطراته الشخصية ، وأحداثه التاريخية ، من « دلالات » ، بحيث أن عمله الفنى ليدنو في النهاية مجرد إجابة أو استجابة لكل تلك « المعطيات » . وإذن فإن الجسد ، والحياة ، والمشاهد ، والمدارس ، والمغامرات الغرامية ، والأزمات المادية ، وضغط السلطات ، والاضطرابات السياسية وما إلى ذلك من عوامل خارجية قد تؤدي إلى خلق الفن أو التضييق عليه ، إنما هي . (على حد تعبير ميرلو پوتى) « ذلك الحيز الذى يصنع منه الفن سره المقدس : Sacrement » ١ . وهكذا ينتهى ميرلو پوتى إلى القول بأن حياة الفنان لا تخرج عن كونها تنسجها لهواء هذا العالم ، خصوصاً بالنسبة إلى ذلك الذى يرى فى العلم شيئاً جديراً بالتصوير : وكل فرد منا إنما هو — إلى حد ما — ذلك الرجل (١) .

... تلك هي بعض الجوانب البارزة فى فلسفة ميرلو پوتى الجمالية ، على نحو ما عبر عنها فى آخر ما وصل إلينا من كتبه . وقد يكون من الحديث المعاد أن نقول إن معلم هذه الفلسفة قد تحدت من خلال معارضتها لفلسفة أندريه مالرو التى حرص ميرلو پوتى على دراستها وتحليلها ونقدها . ولعل هذا هو السبب فيما لاحظناه من أن فيلسوفنا قد خفف من غلواء تلك النزعة الإنسانية المتطرفة التى كان أندريه مالرو قد نادى بها حينما ذهب إلى أن « الفن درس يقدمه البشر الآلهة أنفسهم » ٢ . وعلى حين أن ما . وكان يقول إن الفن لا ينبثق عن أسلوب جديد فى النظر إلى العلم ، بل عن أسلوب جديد فى إعادة خلق العالم ، نجد أن ميرلو پوتى قد أصبح يقول : « إن المصور يسائل العالم المرئى ، ثمكى يقدم لنا عملاً مرئياً » . وحينما عمد مالرو إلى احتباس الفن داخل قوقعة الفرد ، فإنه لم يلبث أن وجد نفسه عاجزاً عن تفسير تلاقى الأعمال الفنية ، وبالتالي فقد وجد نفسه مضطراً إلى الإلهابة بفكرة « المصير » : Destin من أجل تأويل وحدة فن التصوير عبر التاريخ ، وكأن شمة قوة عليا أو عقلاً متعالياً

يعمل من وراء الفنانين أنفسهم على التوحيد بين مقاصدهم المتباينة والتأليف بين اتجاهاتهم المختلفة . وفات مالرو — فيما يقول ميلو بوتي — أن تلك القوة المزعومة (حتى ولو أطلقنا عليها اسم «روح العالم» أو اسم «التاريخ») إنما هي نحن أنفسنا ، بمجرد ما نعرف كيف نتحرك ، وكيف ننظر إلى الأشياء ، وكيف نمارس نشاطنا الجسمي في صميم المادة التي يقدمها لنا العالم . وإذا كان «البدن» هو الدعامة الأولى المشتركة التي يستند إليها كل نشاطنا الفني ، فذلك لأنه يمثل الجهاز الأصلي الذي نستعين به في اكتشاف العالم ، وتحديد مواقع الأشياء ، وتكوين علاقات طبيعية ، وتسجيل آثارنا على سطح العالم الخارجي . وإضفاء معانينا على شتى الموضوعات المادية . والواقع أن كل استعمال بشري للجسم إنما هو منذ البداية «تعبير أولى» Expression Primordiale ، بحيث قد يحق لنا أن نقول إن كل إدراك حسي ، بل كل فعل بشري ، إنما ينطوي بالضرورة على عملية إضفاء للمعنى على ما كان في الأصل خلواً من كل معنى . وتبعاً لذلك فإن مجرد وجودنا في العالم ، وبالتالي مجرد تجسّدنا في هذا «البدن» الذي نتعامل من خلاله مع العالم ، إنما هو وحده الكفيل بتفسير شتى مظاهر التوافق بين الحضارات المختلفة والأعمال الفنية المتباينة . ولم تنتهض المجتمعات البشرية المتعددة في اتجاه حضارى متشابه (ألا وهو الاتجاه الفني) ، إلا لأنها جميعاً قد صدرت عن ذلك الدافع البشرى الواحد إلى خلق «نظام حضارى» يكون مظهرأ لقدرة الإنسان على التعبير . وهكذا أفادت شتى الحضارات من ظروفها الخارجية وأحوالها المادية ، من أجل خلق «نسق تعبيرى» يحمل معانيها الخاصة ودلالاتها المعينة ، واتسع صدر التاريخ لشتى الأنظمة الحضارية وكافة المعايير الفنية ، لأنه استطاع أن يضمها جميعاً إلى تراثه الإنسانى الموحد ، وإنمّا من أنها لن تكون إلا أشكالاً متعددة لقدرة إنسانية واحدة هي القدرة على التعبير أو تكوين مجموعة من المعانى . ولم يظهر «الاستمرار» في تاريخ الحضارة البشرية بصفة عامة ، وفي تاريخ الفن بصفة خاصة ، إلا لأن «جهود البشر التعبيرية» قد اتجهت دائماً نحو عملية تقييم المعطيات الخارجية ، وتزويدها

يعض المعاني أو الدلالات البشرية . وليس الأصل في هذه العملية سوى ذلك النشاط التعبيري الذي يقوم به « البدن » حينما يضطلع بمهمة إدراك العالم إدراكاً حسياً ، وحينما يأخذ على عاتقه تكوين نسق من الرموز أو الدلالات ، لا الاستمرار في الوجود بحسب ، وإنما لخلق عالم حضارى يكون على صورته ومثاله أيضاً . . .

من هذا نرى أن ميرلوبيوتى يفسر وحدة الفن عموماً ، وفن التصوير بصفة خاصة ، عن طريق الرجوع إلى الدلالة الأصلية للفعل التعبيري ، من حيث هو ظاهرة إنسانية عامة . وإذا كان من الضروري للفن أن يتطور ، فذلك لأن من شأن هذا الفعل التعبيري أن يتغير ، ولكن دون أن يتفصل تماماً عن الأصل الذى صدر عنه . ومعنى هذا أن الفعل التعبيري بطبيعته فعل قابل للنمو والتزق ، فهو يستلزم بالضرورة ضرباً من التطور أو « التاريخ » . ولولا ذلك لما كان في إمكان الأعمال الفنية المخلفة أن تتلاقى ، ولما كان في وسع الأفراد المتباينين أن يتفاهموا . ومن هنا فإن ميرلوبيوتى يرد كل تاريخ الفن إلى أصل إنسانى مشترك ، ألا وهو تلك العملية التعبيرية التى قام بها البدن ، بمجرد ما شرع فى القيام بأدنى عملية إدراك حسي . وكأ أن سيطرة جسمنا على أى موضوع من الموضوعات الممكنة إنما هى الأساس فى قيام « مكان » واحد مشترك ، فإن المحاولة البشرية المستمرة للتعبير إنما هى أيضاً الأساس فى قيام « تاريخ » موحد . ولهذا يجمع ميرلوبيوتى بين شتى المحاولات الفنية التى قامت بها البشرية عبر العصور فى تراث فنى موحد ، مؤكداً أن ثمة تواصل بين البشرية عبر تلك الجهود المستمرة ، مقررًا فى الوقت نفسه أن مكاسب البشرية ليست سوى تصحيح لأخطائها السابقة . وليس من شأن فلسفة التاريخ — فيما يقول ميرلوبيوتى — أن تقضى على أصالة كل فنان ، بل هى تفرض عليه فقط إلزاماً إنسانياً هاماً ، لأنها تضطره إلى خلق السبيل المؤدى إلى ربط حياته بحياة الآخرين ، والعمل على تحقيق التواصل بين موقفه الخاص ومواقف غيره من الفنانين .

وحين يعبر الفنان عن نفسه فإنه يحيل « اللغة المقولة » *Langage Parlé* إلى لغة قائمة *Langage Parlant* ، محاولاً أن يجعل منها أداة ناجحة للتعبير عما لا زال على الإنسانية أن تقولها ! وإذا كان ميرلوبيتي يرحب بفكرة مالرو في اعتبار التصوير « لغة » ، فذلك لأنه يرى أن ثمة « معنى حسيّاً » يظل أسيراً للظاهر المرئية ، إلى أن يجيء المصور فيفصح عنه من خلال عملياته التعبيرية . وسواء أكننا يازاه لوحة أو يازاه قصيدة أم يازاه رواية ، فإن الفنان — في كل هذه الحالات — إما يريد أن يخاطبنا بلغة أخرى غير تلك « اللغة المقولة » التي هي في خدمة بعض الغايات الخارجية . ولهذا فإن الشاعر لا يصف أشياء ، والروائي لا يستعرض أحداثاً ، والمصور لا يمثل موضوعات ، بل هم يستخدمون اللغة استخداماً حياً أصيلاً يجعل منها وسيلة جديدة لرؤية العالم واكتشاف منظورات الأشياء . وهذا المعنى يؤكد ميرلوبيتي أن ما يجعل من « العمل الفني » شيئاً أكثر من مجرد أداة للذة أو موضوع للذة ، هو أنه « شيء حضاري » يخاطب أذهاننا ، أو « موضوع روحي » يثير كل أقباهنا . والحق أن « العمل الفني » لا ينطوى على مجموعة من « الأفكار » لحسب ، بل هو — في حد ذاته — جهاز عضوي خصب ينطوى على « أرحام من الأفكار » *Matrices d'idées* ... ومهما كان من أمر تلك « اللغة الصامتة » التي يحدثنا بها فن كفن التصوير ، فإن من المؤكد أن هذه اللغة كثيراً ما تكون أفصح من أية لغة أخرى مقولة استهلكها الاستعمال العادي ! وما دامت الأشكال التعبيرية الخرساء الباطنة في أعماق الأشياء هي في حاجة دائماً إلى أنسنة جديدة تنطق بها ، فسيظل الفن جهداً بشرياً متصلاً من أجل التعبير عما لا سبيل إلى الإفصاح عنه بلغة الألفاظ العادية . وهكذا ينتهي ميرلوبيتي إلى القول بأن المفاتيح الثلاثة الرئيسية لفهم كل فلسفة الفن إنما هي هذه الأقطاب الأساسية الثلاثة ، ألا وهي : « الإدراك الحسي » ، و « التاريخ » ، و « التعبير » . . . (١)

وأخيراً قد يكون في وسعنا أن نقول إن ميرلوبيتي الذي عاد بالوجودية إلى العالم بعد أن كانت قد اتخذت لنفسها — في مبدأ الأمر — مسلك التهرب

(1) Merleau-Ponty : "Signes", 1960, Gallimard, P. 94.

الإرادى من هذا العالم ، قد حاد بالفن مرة أخرى إلى العالم ، بعد أن كان الكثيرون قد أرادوا له أن يكون صورة أخرى من صور المربوب أو الفرار من العالم . ولا شك أن فيلسوفنا قد صدر في موقفه هذا عن نزعة الفنونولوجية العامة ، ودراسته الخاصة للإدراك الحسى ، فجاءت نظريته في الفن مطبوعة بطابع فهمه الخاص للتعبير الفنى بوصفه « لغة غير مباشرة » .

Language indirect ولكن ميرلوطوتى قد أشاع في فلسفة الفن ضرباً من الغموض حينما قال عن « التعبير » إنه جوهر الجسم ، وحينما ذهب إلى أنه ليس هناك ما يعبر عنه سوى الجسم ! حقاً إن ميرلوطوتى على حق حين يقرر « أن الجسم مأخوذ في نسيج العالم » ، ولكننا لسنا نفهم على وجه التحديد ما الذى يعنيه حين يضيف إلى ذلك « أن العالم مصنوع من قماش جسمى » . ولم يجانب ميرلوطوتى الصواب حينما قال بوجود « إحالة متبادلة » بين الفنان والعالم ، أو بين الإنسان (بصفة عامة) والكون ، ولكنه قد وقع في ضرب من التعمية الصوفية حينما نسب إلى الفنان أنه هو الذى يسمح للأشياء بأن تجعل من نفسها أشياء ، وهو الذى يدع العالم يجعل من نفسه عالماً ! وسنا ندرى على وجه الدقة ما الذى يقصده ميرلوطوتى حينما يقول « إن الرسام يقدم للآخرين كينونة الداخل ، أعنى جسده ، أو جسدهم ، عن طريق تصوير كينونة الخارج » ! ولكن الذى نعلمه أن ميرلوطوتى قد شاء أن يجعل من « الفن » رسالة كبرى تكشف لنا عن تلك الكينونة السامية التى هى « المعنى » . وهذا هو السبب فى أننا نراه يحاول فى مقاله الأخير المسمى باسم « العين والفكر » الرجوع إلى الرسام من أجل استجواب فكره البدوى عن « معانى » الأشياء من خلال تلك « اللغة الصامتة » أو (اللغة اللامباشرة) التى يصطنعها فى تمثيله عن الأشياء . ولم يربط ميرلوطوتى شتى المحاولات الفنية التى قام بها المصورون عبر العصور المختلفة ، إلا لأنه قد لاحظ أنها جميعاً لا تخرج عن كونها اتجاهات متنوعة للتعبير عن صلات الإنسان بالعالم وتواصل جسمه فى أعماق التربة الكونية . ومن هنا فإن ميرلوطوتى قد ذهب إلى أنه « إذا كان التصوير ممكناً ، فما ذلك إلا لأن جباك الكينونة التى يلعبها الرسام فى الشيء وبثبتها على قماش

اللوحة ، إنما تشير في أعماق ذاته إلى « التراءات » كينونته . . . (١) وهذه الفكرة هي التي حدث به في النهاية إلى القول بأن وظيفة الفنان المقدسة إنما هي العمل على دعم الكينونة أو تثبيت دطام الوجود في محيط إنساني موحد هو هذا العالم البشري الكبير . وهكذا عاد ميرلوبيتي إلى أفكار الفلاسفة التقليديين عن وحدة الحضارة البشرية ، وتجناس الانجازات الفنية المتنوعة ، واندماج شتى الأعمال الفنية في تاريخ قى واحد ، بدعوى أن واقعة « التجسد » Incarnation تجعل منا — منذ البداية — كائنات معبرة تتدرج بنشاطها الحضارى في « عالم قى » واحد بعينه . ولا شك أن مثل هذا القول يفترض التسليم سلفاً بوجود « بنيان أو نطولوجى » موحد ، تصدر عنه شتى مظاهر النشاط البشرى ، وكان ميرلوبيتي — فيما يقول سارتر — قد أحس بضرب من الحنين إلى « المطلق » أو « الحقيقة الكلية » ، فراح يجعل من وحدة التاريخ البشرى تلك « الكينونة الشاملة » التي تدعم المغامرات البشرية الحالية تماماً من كل أمان !

(١) ارجع إلى مقال سارتر عن « ميرلوبيتي » بمجلة « الأزمنة الحديثة » — عدد خاص — ١٩٦١ (وانظر الترجمة العربية لهذا المقال بكتاب « مواقف » — المادية والثورة » ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ص ٢٣٩) .

الفن تقبل وتمرد

أليس كافي

الفصل الثامن

فلسفة الفن عند كامى

إذا كانت فلسفة ميرلو پرتى فى الفن قد ارتبطت بموقفه الفلسفى العام ودراسته الخاصة لأراء أندريه مالرو فى فن التصوير ، فربما كان فى وسعنا أيضاً أن نقول إن فلسفة ألبير كامى Albert Camus (١٩١٣ - ١٩٦٠) فى الفن قد ارتبطت كذلك باتجاهه الفلسفى العام ، كما تحدت فى الوقت نفسه من خلال موقفه الخاص من نظرية مالرو فى فن التصوير . . . وليس كامى غريباً على قراء العربية : فقد ترجم إلى لغتنا الجانب الأكبر من إنتاجه الفلسفى والأدبى ، كما عنى أكثر من باحث عربى بدراسة نزعة الفلسفية وتحليل أعماله الروائية . ولكن ، على حين عرف الناس « كامى الفيلسوف » ، و « كامى الأديب » ، فقد ظلوا يجهلون « كامى عالم الجمال » ، أو « كامى فيلسوف الفن » . ولئن كان فيلسوفنا لم يتحدث عن « الفن » إلا فى كتابيه المعروفين « أسطورة سيزيف » Le Mythe de Sisyphe (سنة ١٩٤٢) و « الإنسان المتمرّد » : L' Homme Révolté (سنة ١٩٥١) ، إلا أن إنتاجه الأدبى يتطوى على ضرب من التطبيق العملى لتلك الفلسفة الجمالية التى بسطها لنا نظريات فى هذين الكتابين .

والواقع أن ألبير كامى يرفض منذ البداية ذلك التعارض التقليدى الذى اعتاد الناس إقامته بين « الأديب » و « الفيلسوف » . وهو يقول فى ذلك إن « الفيلسوف » فى نظر الناس لا بد من أن يظل أسيراً للمذهب واحد بعينه ، ألا وهو مذهبه الخاص ، فى حين أنه ليس من الضرورى للأديب أن يبنى حبساً لآى عمل فنى يبدعه . ولكن ليس بصحيح ما يزعمه الناس من أن الفيلسوف قابع « داخل » مذهب ، فى حين أن الفنان مائل « أمام » عمله الفنى ، بل الصحيح أن كلا من الفيلسوف والفنان على صلة وثيقة بفلسفته أو فنه .

فليس أبعد عن الصواب من تلك الفكرة القائلة بوجود « فن » منفصل عنه صاحبه ، أو وجود « عمل فني » مستقل تماماً عن « الفنان » الذي أبدعه . . . وإذا كان البعض قد توهم أن من المحال للفيلسوف — على العكس من الفنان — أن يضع أكثر من مذهب ، فإن كامي يقرر أن الفنان أيضاً لا يستطيع في العادة أن يعبر إلا عن شيء واحد ، وإن كان هذا التعبير قد يتخذ صوراً عديدة متباينة . ومعنى هذا أن مثل الفنان كمثل المفكر : من حيث أن كلا منهما ملتزم بإنتاجه ، متحقق من خلاله ، مندمج في صميمه . . .

وحينما يتخذ الإنتاج الفني طابع « البناء » أو « التركيب » ، فإن العمل الفني الذي يقدمه لنا الفنان سرعان ما يصبح بمثابة حلقة في سلسلة فنية ضخمة تسودها « حقيقة فنية واحدة » . وإذا كان بعض كبار الفنانين قد يبدو لنا أحياناً ملين ، فما ذلك إلا لأن لديهم حقيقة فنية واحدة يكرورها برتابة في شيء أعمالهم الفنية المتلاحقة . وإذا فليست الشقة بعيدة — إلى الحد الذي تصورمه البعض — بين التفكير الفلسفي والإبداع الفني ، ما دام كل من المفكر والفنان إنما يتجه أولاً وبالذات نحو «عالمه» الخاص الذي يسمى جامهأ في سبيل العمل على خلقه أو إبداعه . وحتى لو تصورنا فيلسوفاً مثل « كانت » Kant ، فلنأثنا لن نستطيع أن نتخيله إلا فناناً مبداً : له شخصياته ، ورموزه ، وعقده ، وحجته الفنية . . . إلخ . ولما كان من الضروري لكل فن أن يصدر عن نظرة خاصة إلى الوجود ، فإن أي روائي — كما من كان — لا بد من أن يكون في الوقت نفسه صاحب فلسفة ، وإن كان الروائي — بطبيعة الحال — فيلسوفاً واقفياً يتحدثنا بلغة الصور عن أعرق معاني الوجود الإنساني . ومن هنا فقد كان بلزاك ، وستندال ، ودوستويفسكي ، وبروست ، ومارلو ، وكافكا ، وغيرهم ، « روائيين فلاسفة » ، وإن كانت فلسفاتهم قد بقيت مطوية خلال مجموعة من المواقف البشرية التي عاشتها شخصياتهم الروائية الخالدة^(١) . . .

(1) A. Camus : " Le Mythe de Sisyphe " , Gallimard , 1942 , (Philosophie et Roman) , pp. 130—141.

ونحن نجد كامي يربط الفن بالموقف الميتافيزيقي للإنسان فيقرر أن الموجود البشري — فيلسوفاً كان أم فناناً — لا بد من أن يواجهه « العبث » السائد في الكون بما لديه من حرية ، وتمرد ، وقدره إبداعية . وليس الموجود البشري « حيواناً متمرداً » ، لمجرد أنه « المخلوق الوحيد الذي يرفض أن يكون على ما هو عليه » ، بل لأنه أيضاً ذلك المخلوق الحر الذي يقف في وجه موقفه البشري ، متمرداً في الوقت نفسه على الخليفة كلها ! وحينما ينظر الفنان إلى « العالم » ، فإنه لا يملك سوى التمرد على ما فيه من « عبث » (أو « لا معقولة ») ، وبالتالي فإنه لا بد من أن يجد نفسه مدفوعاً نحو العمل على تشكيل العالم أو إعادة صياغته ، بمقتضى ما لديه من حرية إبداعية . ومعنى هذا أن الفنان إنما هو ذلك الإنسان المتمرد الذي يفرض على العالم شكلاً فنياً منظماً ، أو صورة معقولة متسقة . وحين يقول كامي إن الفن لا يخرج عن كونه صورة من صور « التمرد الإنساني » فإنه يعني بذلك أن الفنان يرفض العالم ، وإن كان هذا الرفض خارجاً عن دائرة التاريخ ، وبالتالي فإنه صورة نقية خالصة من صور « التمرد الإنساني » .

وألبير كامي يوافق الفيلسوف الألماني نيتشه على أنه « ليس ثمة فنان يستطيع أن يحتل الواقع » ، لأن من طبيعة الفنان أن يضيق ذرماً بالعالم » ، ولكنه يضيف إلى ذلك أنه : « ليس ثمة فنان يستطيع — مع ذلك — أن يستغنى تماماً عن الواقع » . ولئن كان الإبداع الفني — في جوهره — بمثابة « رفض للعالم » ، والتاسم لضرب من « الوحدة » ، إلا أن رفض الفنان للعالم هو في الوقت نفسه سعي وراء ذلك « العالم الفني » الذي يريد أن يخلقه لنفسه . فالفنان لا يرفض الواقع إلا بسبب ما يشعر به من نقص في صميم العالم الواقعي ، ومن ثم فإنه لا ينكره إلا باسم ذلك « الواقع الجديد » الذي سوف يبدعه ، ابتداءً من « معطيات » العالم نفسه !

يبدأننا لو عدنا إلى تاريخ الفكر البشري ، لوجدنا أن الفن قد استهدف لجلالات كثيرة من جانب المصلحين الثوريين في كل زمان ومكان . فهذا أفلاطون

مثلا يتدد ببعض طوائف الفنانين ، ويطرد « الشعراء » من جمهوريته باسم بعض المبادئ الأخلاقية . ولكن أفلاطون - مع ذلك - لم يكن أعنف خصوم الفن ، فإنه لم يكذب يتجاوز في حملته على الفن الإشارة إلى ما في « اللغة » من زيف وقذيل ، فضلا عن أنه لم ينكر أهمية فنون كالوسيقى والمعمار . ونحن نعرف كيف اعترف أفلاطون بقيمة « الجمال » ، وكيف وضعه في مرتبة أسمى بكثير من سائر مراتب الأشياء الأخرى ، بل كيف جعل منه « مثالا » معقولا يعمل على العالم المحسوس نفسه !

وأما الاتهام الحقيقي للفن فهو ذلك الذي حملته لنا بعض الحركات الثورية في العصر الحديث : « إذ أصبح الكثيرون يعتبرون الفن مستولا عن فساد معظم المجتمعات . ولعل من هذا القبيل مثلا ما فعلته حركة الإصلاح الديني في أوروبا ، إذ راح أصحابها يدعون إلى استبعاد معايير الجمال ، من أجل الاقتصاد على التمسك بقيم الأخلاق . وهذا أيضاً ما ذهب إليه المفكر الفرنسي جان جاك روسو : فقد اتهم الفن بأنه مفسدة للأخلاق ، وكأنما هو بدعة استحدثها المجتمع الصناعي ليدنس بها طهارة الطبيعة النقية الخالصة . . . ثم جاءت الثورة الفرنسية فلم تعمل على ظهور فنان واحد ، بل قدمت للعالم صحفياً واحداً عظيم الشأن هو الكاتب الكبير ديملان Desmoulins ، وأديباً واحداً كان يعمل في الخفاء هو المرندي ساد I de Sade وأما الشاعر الوحيد الذي ظهر في ظل الثورة الفرنسية فقد لقي حتفه تحت المقتلة ١ وبظهور حركة سان سيمون Saint Simon وأتباعه ، ظهرت دعوى جديدة هي المناداة بفن اجتماعي نافع . وهكذا شاع بين أبناء ذلك العصر النداء القائل بأن « الفن للتقدم » ، وجرى هذا الاصطلاح على قلم الشاعر الكبير فيكتور هيجو ، ولو أن هذه الدعوى لم تسكب على يديه أى حظ من النجاح !

أما أنصار « العدمية » Nihilisme من المفكرين الروس ، فقد حملوا على الفن باسم « الثورة » . وهذا ما فعله مثلاً بيسارف Pissarev حينما نادى بانحلال القيم الجمالية ، لحساب بعض القيم العملية (أو البرجائية) . ولعل هذا ما عبر عنه

يسارف حينما كتب يقول : « إننى لأؤثر ألف مرة أن أكون إسكافيا روسيا عن أن أكون رافائيليا روسيا ، ! ومعنى هذا أن زوجا من الأخذية — فى فطر هذا المفكر — أنفع من شكسير نفسه ! وأما الشاعر الروسى الكبير فكيراسوف Nekrassov فهو يقرر بصراحة أنه يفضل قطعة من الجبن على الشاعر الروسى بوشكين كله ! ولا نرانا فى حاجة إلى الإفاضة فى شرح موقف تولستوى من الفن : فإنه لمن الحديث المعاد أن نقول إن تولستوى قد أدان الفن كله باسم « الأخلاق المسيحية » . وأما تمانيل فينوس وأبولون الرخامية الرائعة التى كان يقصر روسيا بطرس الأكبر قد استقدمها من إيطاليا ، ليزين بها حديقة قصره الصيفى الفخم فى بطرسبرج ، فإن روسيا الثائرة لم تلبث أن أدارت لها ظهرها . ولا غرابة فى ذلك ، فإن من طبيعة البؤس — فيما يقول أليير كامى — أن ينصرف عن مناظر السعادة والنعيم ؛ لأن أمثال هذه المشاهد لا تولد فى نفسه سوى مشاعر الحزن والشقاء ^(١) .

ثم ينتقل أليير كامى إلى الحديث عن « الأيديولوجية الألمانية » ، فيبين لنا أنها لا تقل قسوة عن « العدمية الروسية » ، فى حكمها على الفن . وحسبنا أن نرجع إلى الشراح الثوريين لكتاب الفيلسوف الألمانى هيغل Hegel (١٧٧٠ — ١٨٣١) فى « الفينومولوجيا » أو (فلسفة الظواهر) ، لىكن نتحقق من أنهم قد أجمعوا على القول بأنه لن يكون ثمة « فن » فى مجتمع المستقبل ، ما دام المجتمع الصالح المتوافق مع نفسه سيكون بالضرورة فى غنى عن كل إبداع فنى ! وحنة أصحاب هذا الرأى أن الجمال — فى مثل هذا المجتمع — سوف يكون واقعة معاشة ، لا مجرد صورة متخيلة . وحينما يصبح « الواقع » حقيقة معقولة إلى أقصى حد ، فإنه سيكون هو الكفيل وحده بإشباع نهم الروح الإنسانية . وقد حاول الماركسيون أن يطبقوا تقديم للوعى الصورى وشقى الأساليب البورجوازية فى التهرب من الواقع ، على النشاط الفنى أو الظاهرة الجمالية ، فذهبوا إلى أن الفن ليس ضرورة إنسانية يتطلبها كل عصر ، بل

(١) A. Camus : " L'Homme Révolté " , 1951, pp. 313—314.

هو — على العكس — حاجة نسبية محددة بمطالب هذا العصر أو ذلك ، وبالتالي فإنه يبر عن القيم المفضلة للطبقة الحاكمة أو المسيطرة . ومعنى هذا أنه ليس ثمة « فن في ذاته » ، أو فن عام يصدق في كل العصور ، بل هناك فنون نسبية موقوفة ، مشروطة بعصرها وظروف نشأتها . والفن الثورى الوحيد (في نظر الماركسيين) إنما هو ذلك الفن الذى يضع نفسه في خدمة « الثورة » . هذا إلى أن الفن حينما يخلق الجمال — خارجا عن دائرة التاريخ — فإنه يضع العراقل في طريق الجهد العقلى الأوحده ، ألا وهو ذلك الجهد الذى نقوم فيه بتحويل التاريخ نفسه إلى جمال مطلق ١ وهكذا نرى أن الإسكافى الروسى — بمجرد ما يصبح على وعى تام بحقيقة دوره الثورى — لابد من أن يصبح هو المبدع الحقيقى للجمال النهائى الحاسم ١ وعندئذ لابد من أن يحىء الزمن فيعنى على ذلك الجمال الزائل الذى أبدعه رافائيل ، خصوصا وأن هذا الجمال العابر لن يكون — بالنسبة إلى الإنسان الجديد — شيئا مفهوما على الإطلاق ١

صحيح أن ماركس قد لاحظ أن الجمال الإغريق لازال يستأثر بإعجاب شعوب أوربا ، ولكنه يعلل هذا الإعجاب بقوله : « إن في تلك الروائع الفنية اليونانية مسحة من البراءة ، ففى تعبر عن عالم بشرى تغلب عليه سذاجة الطفولة . ونحن نجد فى أنفسنا حينئذ بالغا إلى هذه الطفولة البشرية البريئة ، حتى نتحرر — ولو إلى حين — من أعباء حياتنا الراشدة الحافلة بشقى ضروب الصراع » . وهذا التعليل — فى رأى ألبير كامى — لا يفسر لنا السر فى إعجابنا بروائع عصر النهضة الإيطالية ، ولوحات الفنان الهولندى الشهير رمبرانت Rembrandt ، وآثار الفن الصينى : فإن هذه كلها أعمال فنية هائلة تتنوع إعجابنا دون أن يكون فيها أدنى أثر من آثار السذاجة أو الطفولة . ومهما يكن من شئ ، فإن الماركسيين يمتصون فى حملاتهم العنيفة على الفن ، دون أن يحفلوا بالرد على ما يوجه إليهم من اعتراضات ، مستندين فى سلسلة اتهاماتهم للفن إلى بعض تصريحات واهية أدلى بها جماعة من رجال الفن أو أهل الفكر ، ممن راحوا يشكون فى قيمة رسالتهم الفنية ذاتها ، إن لم نقل فى جدوى مقدرتهم العقلية نفسها ١

• وكأني يلاحظ هنا أن الماركسيين يحدوثونا عن صراع وهوم بين كل من شكسبير والإسكافي ، بينما الحقيقة أن الإسكافي ليس هو الذي يلعب شكسبير أو يكفر بالجمال ، وإنما الذي يلعبه — على العكس — إنسان لا زال يقرأ شكسبير ، دون أن يختار لنفسه حرفة صناعة الأحذية ، لسبب بسيط هو أنه لن يستطيع يوماً أن يصنعها ! وإذا كان أمثال هؤلاء المتحاملين على الفن يشعرون بندم على احترافهم لمهنة الفن ، فإن ألبير كامى يقرر أن آخر شيء يمكن أن يدور بخلد الفنان الحقيقي هو هذا الشعور بالندم ! وحينما ينادى «الفنان الماركسى أو رجل الفكر الروسى ، بضرورة استبعاد «الجمال» من طائلا الحديث ، فإنه إنما يريد بذلك أن يحرم الجميع — بما فيهم الإسكافي نفسه — من ذلك الخبز الإضافى الذى طالما أفاد منه هو نفسه !

ولكن ، لماذا يشعر الإنسان بحاجته إلى الفن ، على الرغم من كل تلك الحملات التى طالما شنها جماعة الثوريين على النشاط الفنى ؟ هذا ما يجب عليه كامى بقوله « إن الفن يعبر عن حاجة ميتافيزيقية أساسية ، ألا وهى الحاجة إلى الوحدة » L'unité . ولما كان الإنسان لا يجد فى عالمه الواقعى مثل هذه الوحدة التى هو فى حاجة إليها ، فإنه يجد نفسه مضطرا إلى إبداع عالم آخر يقيمه بديلا لهذا العالم . وليس الفن فى جوهره سوى تلك الحركة الترددية التى يقوم بها الإنسان حينما يعتمد على رفض الواقع ، من أجل العمل على خلق العالم الجديد الذى يستطيع أن يجد فيه ما ينشده من وحدة وتماسك واتساق . بل إن كامى ليذهب إلى حد أبعد من ذلك فيقول : « إن مطلب التردد هو فى حد ذاته مطلب جمالى . Exigence esthétique ؛ وآية ذلك أن « الأفكار الترددية ، على اختلاف ألوانها إنما تتحدد فى نطاق عالم إنسانى صرف ، مغلق على ذاته ؛ عالم يخلقه الإنسان على صورته ومثاله ، بدافع من شعوره بالحاجة إلى الوحدة والاتساق . وليس فى وسع الإنسان أن يبلغ أقصى درجة من المعرفة ، أو أن يتمتع بأكبر قسط من السيطرة ، اللهم إلا فى نطاق تلك «العوالم المتخلقة» التى يبتدعها لنفسه . ولهذا يقرر كامى أنه أيا ما كان نوع الفن الذى يتحمس له الفنان

فإنه لا بد للنشاط الفنى فى كل حالة من الحالات من أن يتخذ طابع العملية الإبداعية التى يقوم فيها الفنان بإعادة خلق العالم لحسابه الخاص ١

وهنا يظهر بوضوح تأثر ألبير كامى بالمفكر الفرنسى الكبير أندريه مالرو : فإن مالرو — كما نعرف — كان أسبق من كامى إلى تأكيد الطابع الإبداعى للفن ، فضلاً عن أنه قد عرف الفن بقوله : « إنه أسلوبنا البشرى فى خلق عالم يكون غريباً عن الواقع . » (١) . ولكن ، على حين أن مالرو قد قصر معظم اهتمامه على دراسة فن التصوير والنحت ، نجد أن كامى قد حاول تطبيق هذا الفهم الإبداعى للفن على فنون أخرى كالموسيقى ، والشعر ، والرواية ، والمسرحية ، وما إليها . فليس المصور — أو المثال — هو وحده الذى يعيد خلق العالم لحسابه الخاص ، بل إننا لنلتقى بعملية مماثلة لدى كل من الموسيقار والشاعر والقصصى والكاتب المسرحى وغيرهم من الفنانين . . .

فالموسيقار — مثلاً — إذا عيّد تأليف تلك الأنغام الكامنة فى الطبيعة ، لكى يقدم لنا سيمفونية أصيلة لا نظير لها فى أى لحن من ألحان العالم . وعلى حين أن العالم لا يعرف الصمت أو السكون مطلقاً ، لأن سكونه ذاته يردد على الدوام أنغاماً واحدة بعينها ، وفقاً لذبذبات خاصة تقلت بطبيعتها من طائفه إدراكنا ، نجد أن الموسيقى تقدم لنا سيمفونيات مكتملة ، يتخلع فيها اللحن طابعه الخاص على أصوات هى فى ذاتها عديمة الصورة . ومعنى هذا — ببساطة أوضح — أن الأصوات التى تقدمها لنا الطبيعة قلما تنطوى على توافق نغمى أو لحن موسيقى ، فى حين أن فى استطاعة الموسيقار أن ينتزع من هذه الفوضى الطبيعية — عن طريق الإبداع والتوافق واللحن — وحدة موسيقية تطرب لها الأذن ، ويهتز لها القلب .

وأما فن النحت — وهو فى رأى كامى أعظم الفنون جميعاً وأشدّها طموحاً — فهو يسعى جاهداً فى سبيل العمل على « تثبيت » الصورة الإنسانية العابرة ،

(1) A. Malraux : "La Monnaie de l'Absolu", Paris, 1950, p. 122.

أو « تقليد » الشكل البشرى الزائل ، فوق الأبعاد الثلاثة المعروفة . وهذا ما يعبر عنه كامي باصطلاحه الفني حينما يقول إن النحت يحاول « رد فوضى الحركات إلى وحدة الطراز » ولئن كان فن النحت لا يستبعد عنصر « المشابهة » Ressemblance — لأنه في حاجة ماسة إليه — إلا أنه لا يبحث أولاً وبالأذات عن محاكاة الواقع ، بل هو ينشد التعبير ، والسحنة ، والإيماء ، والنظرة الخاوية : لأن هذه كلها تلخص حركات الناس ونظراتهم . فالتنحت لا يرمى إلى التقليد أو المحاكاة ، بل هو ينشد التعبير والطراز ، أعني أنه يحاول أن يجتسب في تصوير قوى حافل بالمعاني تلك السورة البشرية الزائلة : سورة الأجسام العارمة ، والنفوس المضطربة ، على نحو ما تتجلى فيما لا نهاية له من المواقف والاتجاهات . ولكن المثال حين يصوغ هذه المعاني في تماثيله الساكنة الخالدة ، تلك الآثار المتحققة التي تحمل في طياتها معاني السكون والكمال ، فإنه يشيع الهدوء (ولو إلى حين) في تلك القلوب البشرية الفائرة بحمى القلق والتوتر والحركة المستمرة . وهكذا ينظر العاشق الحزين إلى تلك التماثيل الإغريقية الساكنة ، فلا يملك سوى أن يتملى في محبا المرأة وجسدها ، ذلك العنصر الإلهي الخالد الذي بقي منها بعد انحلال المادة وفناء البدن !

ثم يتوقف كامي عند فن التصوير ، فيذكرنا بعبارة قالها المصور الهولندي المشهور فان جوخ : Van Gogh ، ألا وهي قوله : « إنني لأزداد اقتناعاً يوماً بعد يوم بأنه قد يكون من خطئ الرأي أن نتخذ من هذا العالم معياراً للحكم على قدرة الرحمن ؛ فإذا هذا العالم سوى مجرد صورة تخطيطية أو دراسة سرية لم تخرج بالصورة التي كان يتوقعها » ! وتبعاً لذلك فإن الفنان إنما هو ذلك الموجود المبدع الذي يأخذ على عاتقه إعادة تلك الدراسة من أجل تزويدها بالطراز الذي ينقصها ! وأما المبدأ الذي يقوم عليه فن التصوير بصفة خاصة فهو مبدأ « التخير » (أو « الانتقاء ») Le choix . وقد كان الرسام الفرنسي الكبير أوجين دلاكروا Delacroix (١٧٩٨ — ١٨٦٢) يعترف بالعبقريّة الفنية — في مضمار التصوير — بقوله : « إنها موهبة الاختيار مع القدرة على التعميم » . والواقع أنه لا بد للمصور — باديء ذي بدء — من العمل على عزله

موضوعه : فإن هذا المزل هو الخطوة الأولى في سبيل العمل على توحيد . ولما كانت المشاهد الطبيعية لا تكاد تكف عن الفرار من أمام عيوننا ، فضلاً عن أنها لا بد من أن تختفي من ذاكرتنا بمجرد ما تنأى عنها ، إن لم نقل بأنها هي نفسها قد تتعارض فيما بينها بعضها مع البعض الآخر ، فإن المصور لا بد من أن يجد نفسه مضطراً إلى أن يمزج في المكان والزمان ما هو — بطبيعته — متنقل مع الضوء ، ضائع فيما لا حصر له من المنظورات ، مخفف تحت تأثير اصطدامه بما عده من القيم الفنية الأخرى . وإذن فليس بدعا أن نجد مصور المناظر الطبيعية يحرص — أول ما يحرص — على إحاطة لوحته بإطار خاص ، وكأنما هو يريد أن يحذف ويستبعد ، على قدر ما يتخير وينتقى . . . وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى مصور المواضيع ، فإنه إنما يمزج في المكان والزمان ، فعلاً ، يضيع عادة في ثنايا غيره من الأفعال . ومعنى هذا أن المصور هنا يقوم بعملية « تثبيت » Fixation . والمصورون المظلماء — فيما يقول كامي — إنما هم أولئك الذين يوهموننا (كما هو الحال في كل لوحات بيرو دلا فرانشيسكا : Piero della Francesca) بأن عملية « التثبيت » لم تتم إلا منذ برهة وجيزة ، وكان جهاز الإرسال لم يتوقف إلا منذ لحظة قصيرة ! ولعل هذا هو السبب في أن الشخصيات التي يقدمها لنا أمثال هؤلاء الرسامين إنما تثير في نفوسنا — بفضل معجزة الفن — الشعور بأننا أمام مخلوقات لا زالت حية ، وإن كانت لم تعد خاضعة لحكم الفناء ! وهذا « فيلسوف » رمبرانت Rembrandt — حتى بعد مرور مئات السنين على وفاة صاحبه — لا زال يتأمل في مزيج رائع من النور والظلال ، طارحاً على الدوام نفس السؤال (١) .

يبد أن الفن — في رأي كامي — لا يمكن أن يكون كله رفضاً وتمرداً ، بل هو أيضاً قبول ومواقفة . ومعنى هذا أنه ليس ثمة فن يستطيع أن يعيش على الرفض الشامل أو التمرد المطلق ، بل لابد للفنان — حتى حين يرفض

(١) انظر مقالنا : « فلسفة أليير كامي في الفن » مجلة « العربي » ، العدد ٧١ ، أكتوبر

الواقع — من أن يتحمس لبعض جوانب أخرى من الحقيقة . ومهما تنكر الفنان للواقع ، فانه لن يستطيع مطلقاً أن يتهرب منه تماماً . وكما أن كل تكبير — حتى ذلك الذى ينادى باللامعقول أو باللامعنى — لابد من أن يعنى شيئاً ، فكذلك لابد للفن من أن يعنى شيئاً ، حتى ولو زعم لنفسه أنه فن لامعقول ! ومهما ثار الإنسان على ما فى الكون من فوضى أو ظلم أو اضطراب ، فانه لن يستطيع مطلقاً أن يزعم أنه ليس فى العالم سوى القبح المطلق ! وإذن فان الفنان الذى يريد أن يبدع الجمال هو فى حاجة إلى التمرد على بعض جوانب من الواقع ، من أجل التحمس لجوانب أخرى منه . وهكذا يجد الفنان ، فى صميم الواقع نفسه ، « قيمة حية » تجعل من « الجمال » وعداً وأملاً ، وتدفع بالبشر إلى التعلق بهذا العالم الفانى المحدود ، أكثر من تعلقهم بأى شيء آخر ! ولئن كانت حياتنا العادية تميل إلى الإطاحة بهذه « القيمة » فى تيار الصيرورة المستمرة ، إلا أن الفنان هو الذى يحىء فيخلع على تلك « القيمة » صورة خالدة يسبقها أمام أنظارنا ، وينزعها من برائن التاريخ .

ثم يعرض كالمى للعمل الروائى ، فيحاول أن يطبق عليه نظريته فى « التمرد » مقررأ أن نشاط الروائى لا يمكن أن يقتصر على ابتكار بعض المواقف المتخيلة ، وإنما هو لابد من أن يمتد إلى عملية تشكيل الحياة وإمدادها بالوحدة التى تفتقر إليها فى الواقع . وقد ذهب البعض إلى أن الروائيين يجدون لذة فى خلق بعض الأفاصيص الخيالية ، كما أن الناس يجدون لذة مماثلة فى الاستمتاع بقراءة (أو مشاهدة) أمثال هذه الأعمال الروائية المتخيلة . وأيسر تأويل لهذه المتعة هو أن يقال إنها ناشئة عن حنين النفس البشرية إلى الهرب من الواقع ، وحرصها على الاستمتاع بلذة الشرود فى عالم الخيال . ولو صححت هذه النظرة ، لكان السعداء أقل الناس ميلاً إلى قراءة الروايات ، بينما نحن نلاحظ أن الناس جميعاً — بما فيهم الأشقياء والسعداء — يقبلون على الاستمتاع بالأعمال الروائية المتخيلة ، إن لم نقل بأن الألم العميق كثيراً ما يحىء فيفضى على كل رغبة فى الاستمتاع ، وبالنال فقد لا يقوى الرجل الشقى على مطالعة

آية قصة من القصص ! وإذن فليس بصحيح ما يقوله البعض من أننا نلوذ بالرواية لكي نترب من شقاء العالم الحاضر ، أو لكي نتحاشى بأنفسنا عن واقع نقبل يرين على كاهلنا .

حقاً إن النشاط الروائي يستلزم ضرباً من ضروب «الرفض» أو «التنكر» للواقع ، ولكن هذا الرفض لا يعنى «الهروب» أو «الفرار» . وعلى الرغم من أن الإنسان يرفض العالم على ما هو عليه ، فإنه مع ذلك لا يقبل الهرب منه . وآية ذلك أن الناس يتمسكون بالحياة الدنيا ولا يرتضون لأنفسهم — في معظم الحالات — التنازل عنها أو التخلص منها . والواقع أن الناس لا يريدون أن ينسوا العالم أو أن يتناسوه ، بل هم يريدون — على العكس من ذلك — أن يعملوا على تملكه والسيطرة عليه . « وليس أعجب من مواطني هذا العالم — فيما يقول ألبير كامى — فأنهم ليشعرون بأنهم متغيبون في صميم أوطانهم » ولكننا لو استثنينا لحظات السعادة (وهى — مع الأسف — لحظات قصار في حياة كل فرد منا) ، لوجدنا أن «الواقع» هو في نظرنا دائماً ناقص ، أو غير مكتمل . وهذه أفعالنا تنفذ عنا ، وتهرب منا ، لكي تتلبس بأفعال أخرى ، ثم لا تلبث أن ترتد إلينا فتحكم علينا ، مرتدية أفعلة مجهولة لم تكن في الحسبان ، وكأنما هى مياه تنتال *Tantale* التى تمضى دائماً نحو مصب مجهول ! وربما كان حلم الإنسان الأكبر أن يعرف هذا المصب ، وأن يتحكم في مجرى ذلك النهر ، لكي يستطيع في النهاية أن يدرك الحياة بوصفها « قدراً » أو « مصيراً » *destin* ... أجل ، هذا هو الحنين الذى يأخذ بمجامع قلب الإنسان فيدفعه دائماً إلى العمل على « تملك » الحياة ، والقبض على « الواقع » ، حتى يستطيع أن يضمن لنفسه — في نطاق المعرفة على أقل تقدير — ضرباً من الاتساق أو التوافق أو التلاؤم مع الذات . ولكن هذا العيان الناصع الذى يتمناه الإنسان هيات أن يتحقق — إن كان له أن يتحقق يوماً — اللهم إلا في تلك اللحظة الخاطفة التى نسميها باسم « الموت » ، وهى اللحظة الوحيدة التى يكتمل فيها كل شئ . ! وهكذا نرى أنه حينما يقدر للإنسان أن يوجد بحق لأول مرة . فإنه عندئذ سرطان ما يكف عن الوجود .

وهنا يحاول ألبير كامي أن يفسر لنا السر في ذلك الحسد العجيب الذى يمكنه الكثيرون لغيرهم من بنى البشر ، فراه يقول إنه لما كان الناس لا يرون غيرهم إلا من الخارج ، فإنهم كثيراً ما ينسبون إلى وجود الآخرين تماسكا أو « وحدة » ، لا يملكها هؤلاء الآخرون فى الواقع ، وإن بدت للناظرين من الخارج حقيقة أكيدة لا شك فيها . والحق أننا لا نرى من الآخرين سوى تلك المعالم الخارجية أو الخطوط السطحية التى ترسم أمام أنظارنا ، وبالتالي فإننا لا ندرك تلك التفاصيل الدقيقة أو الجزئيات الصغيرة التى تنخر فى أعماق قلوبهم . ولعل هذا هو السر فى أننا نخلع على حياة الغير طابعاً فنياً يجعل منها فى أنظارنا حقيقة روائية متسقة ، دون أن نفطن إلى ما فى تلك الحياة من تمزق ، وتناقض ، وتوتر باطنى . وحتى حينما نكون بإزاء حياتنا الخاصة ، فإننا كثيراً ما نود لو استطعنا أن نجعل منها عملاً فنياً « متسقاً » . وهذا هو السبب فى أننا نتمنى أن يدوم الحب ، على الرغم من أننا نعلم حق العلم أنه هبات للحب أن يدوم ، وأنه حتى لو دام — بمحجرة ما من المعجزات — فاستطاع أن يستمر خلال حياة طويلة بأكملها ، لما بلغ مع ذلك مستوى السكال ، بل لبقى حياً ناقصاً غير مكتمل ! وإن الإنسان ليعلم تماماً أن سعادة لا أثر فيها للسأم أو الرتابة إنما هى ضرب من المستحيل ، ولكنه قد يتمنى — فى سعيه وراء الدوام — أن يصبح الألم الطويل مصيراً دائماً مخلداً . ومع ذلك ، فإن الواقع سرعان ما يحمي . مكذبا لكل أمل بشرى فى الدوام أو الاستمرار : إذ تفتتح أعيننا على حين فجأة ، فترى أن أفسى آلامنا لا بد من أن تزول يوماً ، وندرك أنه لا بد لكل شئ . من أن ينتهى إن عاجلاً أو آجلاً ، وعندئذ لا تلبث أن نفهم أنه هبات للألم أن يكون أعمق دلالة من السعادة ، مادام الموت لا بد من أن يحمي . فيقضى على الواحد منهما والآخر ! .

وليست الرغبة فى « التملك » سوى صورة أخرى من صور هذا الحنين البشرى إلى الدوام . وإذا كان « الحب » كثيراً ما يختلط بهذا مرضى عجيب ، فذلك لأن المحب قد يطمع فى تملك المحبوب . ولكن مهما كان من أمر ذلك

« التبادل » الذى قد يتحقق بين المحب والمحبوب ، فإن شخصية السكائن المحبوب لا يمكن أن تصبح ملكا للمحب تماماً ! ولم يعرف العشاق يوماً في هذه الأرض القاسية التى يولد فيها البشر منفصلين ، ويحبون مستقلين ، ويموتون فرادى ، ما يمكن أن نسميه باسم « الوصال الحقيقى » . وعيننا يحاول المحبون أن يحققوا رغباتهم الدفينة فى «الاتحاد» ، فإن امتلاك « الآخر » لا بد من أن يظل مطلباً ميتاً فيزقياً مستحيلاً ! ولكن « الحنين إلى المطلق » لا بد من أن يعمل عمله فى أعماق الذات الإنسانية ، وبالتالي فإن كلا منا لا بد من أن يكون قد أحس يوماً تلك الرغبة العارمة فى الدوام والاكتمال والامتلاء ! وليس « التردد » الذى يتحدث عنه ألبير كاسى سوى « رفض » للصيرورة ، والتغير ، والقضاء ، باسم الدوام ، والثبات ، والخلود ! وينظر المرء إلى ماحوله من كائنات بشرية ، فيرى الناس « زئبقين » لا يكاد يستطيع أن يمسك بهم ، وذلك لأنهم يفلتون من طائلته باستمرار ، ويندون عنه فى سائر أفعالهم . والحياة البشرية — من هذه الناحية — خليط مهوش غير واضح المعالم ، إن لم نقل بأنها « عديمة الطراز » ، خلو تماماً من كل « أسلوب » . ومعنى هذا أن الحياة حركة مستمرة تجرى دائماً وراء صورتها ، دون أن تتمكن يوماً من اللحاق بها أو العثور عليها . والإنسان هو ذلك الموجود الممزق الذى يبحث — عبثاً — عن السبيل إلى تملك تلك الصورة ، آملاً أن يجد فيها وسيلة ناجعة لتدعيم ملكته الخاصة ، أو لتحديد معالم وجوده الخاص . ولكن الواقع شاهد — مع الأسف — على أنه ليس لأى شئ — حتى — فى هذا الوجود — صورة محددة مكتملة يمكن أن تكفل للإنسان ضرباً من « التوافق » أو « الانسجام » الباطنى .

وحسبنا أن تلقى نظرة سريعة على ما يقوم البشر من نشاط فى هذا العالم ، لكي نتحقق من أنهم يعملون جاهدين فى سبيل البحث عن «الصيغ» Formules أو « المواقف » التى يمكن أن تخلع على وجودهم ما يفتقر إليه من «وحدة» أو «انساق» . فليس يكفي الإنسان أن يعيش ، بل هو فى حاجة دائماً إلى أن يخلق من حياته « مصيراً » ، حتى قبل الموت . وهذا هو السبب فى أننا نراه

يبحث لحياته عن «خاتمة» أو «كلمة نهائية» تجمل منها أقصوصة منسقة أو رواية متكاملة^١ وإذن فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن لدى الإنسان فكرة عن «عالم أفضل» من العالم الراهن، وإن كانت كلمة «أفضل» هنا لا تعنى عالماً «مختلفاً»، بل هى تعنى عالماً «موحداً» *unifié*. وحينما يتحدث ألبير كامى فى هذا الصدد عن «وحى الوحدة»، فإنه يعنى بها تلك السورة الإنسانية التى تسمو بالقلب فوق مستوى العالم الواقعى، بما فيه من قسقت، وتوزع، وتكثر، على الرغم من اعترافه فى الوقت نفسه بأنه ليس فى وسع الإنسان أن ينتزع نفسه تماماً من برائن هذا العالم. وسواء أكان نشاط الإنسان نشاطاً دينياً روحياً، أم نشاطاً إجرامياً عدوانياً، فإنه فى جمده البشرى المارم إنما يعبر عن تلك الرغبة الإنسانية الحادة فى تزويد الحياة بصورة لا تملكها فى الواقع ونفس الأمر. وهذا الاتجاه الذى قد يدفع بنا نحو عبادة الله، أو نحو العمل على تعظيم الإنسان، إنما هو بعينه الذى قد يدفع بالبهض منا نحو الإنتاج الفنى أو الإبداع الروائى^(٢).

وهنا يتساءل كامى عن ماهية الرواية، لكى لا يلبث أن يجيب على هذا التساؤل بقوله: «إن الرواية هى ذلك الكون الخاص الذى يكتسب فيه الفعل صورته، ويتم فيه النطق بكلمات النهاية، ويتحقق فيه استسلام الموجودات للموجودات، وتأخذ فيه كل حياة طابع المصير^(٣)». ومعنى هذا أن العالم الروائى إنما هو فى صميمه تصحيح للعالم الحاضر، وفقاً لما يجيش به صدر الإنسان من رغبة عميقة، أو نزوع قوى، نحو «الوحدة»، و«الاتساق». ولكن حذار أن نتوهم أن عالم الرواية هو غير عالم الواقع: فإن الألم فى العمل الروائى هو بعينه ألم الحياة، والألم فى الرواية هو بعينه حلم الحقيقة، والحب فى الإنتاج الروائى هو بعينه حب الناس فى الحياة الواقعية. وأما أبطال الرواية، فإنهم

(١) ذكرى إبراهيم: «الدلالة الفلسفية للعمل الروائى عند ألبير كامى» مجلة «الحلقة»، العدد ٢٨٩، مايو سنة ١٩٦٤ من ص ٣٢ — إلى ص ٣٩.

(2) Albert Camus: "L'Homme Révolté", 1951, pp. 324—325.

ينطقون بنفس اللغة التي تحدث بها ، كما أنهم يملكون من مظاهر الضعف والقوة مثلاً يملك سائر البشر في الحياة الدنيا . فليس عالمهم أجمل أو أروع من عالمنا نحن البشر ، بل كل ما هنالك أنهم — على العكس منا نحن السواد الأعظم من الناس — يمشون في أعمالهم حتى نهاية الشوط ، وبحقوق مصائرهم كاملة غير منقوصة ، وكأنما هم يتممون ما نحن في العادة عاجزون عن إتمامه . وحسبنا أن نرجع إلى روايات مدام لافايت ، أو ستندال ، أو جوينو ، أو دوستوفسكى لكي ندرك إلى أى حد قد مضى أبطال هذه الروايات في تحقيق مصيرهم ، وكيف استطاعوا بالتالى أن يعيشوا خبراتهم القرامية حتى النهاية . . .

حقاً إن العالم الروائى — فيما يقول كامى — « عالم خيالى » ، ولكنه في الوقت نفسه عالم أصيل قد ابتدعه الروائى عن طريق تصحيحه للعالم الراهن . فالعالم الروائى عالم يستطيع الآلم فيه — إن أراد ذلك — أن يدوم حتى الموت ، وتستطيع الأهواء فيه أن تظل قائمة كما هي إلى الأبد ، وتستطيع الموجودات فيه أن تبقى فريسة للفكرة الثابتة أو الوسواس المستديم ، ويستطيع الأشخاص فيه أن يظلوا « حاضرين » بعضهم أمام البعض الآخر دون انقطاع . . . الخ . ومن هنا فإن الانسان يجدفى العمل الروائى تلك « الصورة » التى طالما تاق إليها في الحياة العادية ، وذلك « الحد » المسكن الذى طالما سعى وراءه — عبثاً — في ظروف معيشته اليومية . وهذا ما يعبر عنه كامى بقوله « إن الرواية تصنع المصير على المقاس المطلوب » ، بمعنى أن الرواية تقوم بمنافسة الخليفة الطبيعية ، وتحاول أن تنصير — ولو مؤقتاً — على الموت . وسواء رجعنا إلى الرواية الفرنسية القائمة على التحليل ، أم رجعنا إلى الرواية الروسية (على نحو ما نجد لها لدى دوستوفسكى أو تولستوى) ، فالتا لن نجد صعوبة كبرى في التحقق من أن ماهية الرواية كامنة في ذلك « التصحيح المستمر الذى يجره الروائى على خبرته الخاصة ، متجها بها دائماً في نفس الاتجاه . . . وليس من شأن هذا « التصحيح » أن يكون أخلاقياً ، أو شكلياً

خالصا ، بل هو لابد من أن يهدف أولا وقبل كل شيء إلى تحقيق « الوحدة » ، ومن ثم فإنه يمر بالضرورة عن حاجة ميتافيزيقية أصلية . وكأى يتوقف بصفة خاصة عند كل من الرواية الأمريكية ، والرواية الروسية (نسبة إلى الكاتب الفرنسى مارسل بروست Proust) لكى يبين لنا نوع « البحث عن الوحدة » فى كل منهما . فى الرواية الأمريكية تتحقق « الوحدة » عن طريق التضحية بالحياة الباطنية للشخصيات ، وإرجاع الانسان إلى سلوكه الخارجى أو ردود أفعاله الظاهرية ، فى حين تتحقق الوحدة « عند بروست » عن طريق التمسك بالحياة الباطنية والذاكرة الروحية ، مع الجمع بين الذكريات الضائعة . والإحساسات الراهنة .

ولسنا نريد أن نتوقف طويلا عند هذه المقارنات الدقيقة التى قدمها لنا كأمى خلال دراسته لكل من « الرواية الأمريكية » و « الرواية الروسية » ، وإنما حسبتنا أن نقول إن الرواية — فى نظر كأمى — لابد من أن نجىء معبرة (بوجهها من الوجوه) عن تلك الحاجة الميتافيزيقية إلى « الوحدة » . ولا شك أن الطريقة التى يصطنعها الروائى فى معالجته للواقع لابد من أن تكون بمثابة تأكيد لقدرته على « الرفض » . ولكن ما يستيقبه الروائى من الواقع — فى عالمه الخاص — إنما يكشف لنا فى الوقت نفسه عن قبوله لجانب واحد (على الأقل) من جوانب الحقيقة الخارجية ، ألا وهو ذلك الجانب الذى ينزعه من ظلال الصيرورة ، لكى يسلط عليه أضواء الإبداع الفنى . ولو أن الفنان مضى فى عملية « الرفض » حتى نهاية الشوط ، أعنى لو أنه تنكر للواقع تنكراً كاملاً مطلقاً ، لكان فى ذلك استبعاد تام للواقع ، وبالتالي لوجدنا أنفسنا -بإزاء « أعمال شكلية » (أو صورية) محضة . وأما إذا آثر الفنان — على العكس من ذلك — أن يعلى من شأن الحقيقة الغفل ، لأسباب خارجة عن مقتضيات العمل الفنى نفسه ، فسكون فى هذه الحالة بإزاء نزعة واقعية صرفة . وعلى حين أن الاتجاه الأسمى للإبداع الفنى يستلزم أن يكون ثمة ترابط وثيق بين الرفض والقبول ، أو بين النفى والإثبات ، نجد فى النزعات الشكلية

المعاصرة تشويهاً صارخاً للإبداع الفني لحساب عملية «الرفض» أو «الإنكار» ولعل هذا هو الأصل في تلك «الانجماوات الصورية المهروية» التي يزخر بها عصرنا الحاضر، والتي يرجع الجانب الأكبر منها إلى أصول «عدمية» واضحة. وأما حين يستمسك الفنان بالواقع الغفل (على ما هو عليه)، فإنه يتخلى عندئذ عن الشرط الأساسي لكل إبداع فني، إذ يقتصر على تأكيد «الحضرة المباشرة» للعالم، على حساب حرية الوعي الخلاق. وفي كلتا الحالتين، يلاحظ كأي أن ثمة إنكاراً للفعل الإبداعي الذي هو الأصل في كل عمل روائي. وسواء عمد الروائي إلى أطراح الواقع كله، أم عمد إلى الانتصار على تأكيد الواقع وحده، فإنه في كلتا الحالتين إنما ينكر لذاته، سواء أكان ذلك على صورة سلب مطلق (كما هو الحال في النزعات الشككية المتطرفة)، أم على صورة إثبات مطلق (كما هو الحال في النزعات الواقعية المتطرفة).

يبد أن كأي يعود فيقرر أن مفهوم «الفن الشككي الخالص»، ومفهوم «الفن الواقعي المحض»، إنما هما مفهومان فارغان تماماً من كل لحوى أو مضمون. ومهما أعمت النزعة العدمية Nihilisme في عملية الرفض أو الإنكار، فإنها لا بد من أن تنتهي في خاتمة المطاف إلى التسلم بقيمة مامن القيم. ومهما أعمت النزعة المادية أو الواقعية المتطرفة في التسك بالواقع الغفل، فإنها لا بد من أن تقع في تناقض ذاتي بمجرد ما تحاول أن تتعقل ذاتها. وإذن فإنه ليس في وسع أي فن روائي أن يرفض الواقع رفضاً مطلقاً، كما أنه ليس في وسعه أيضاً أن يقتصر على قبول الواقع قبولاً مطلقاً (تماماً). صحيح أن أصحاب «النزعة الشككية» قد يحاولون الاستغناء نهائياً عن كل مضمون واقعي، ولكنهم لا بد من أن يصلوا في خاتمة المطاف إلى حد يستحيل عليهم عنده أن يواصلوا هذه النزعة الصورية الخاوية... وحتى لو نظرنا إلى تلك «الهندسة المحضنة» التي ينتهي إليها في بعض الأحيان أصحاب «التصوير المجرد»، فإننا سنجد أنها تستمد أيضاً من العالم الخارجي ألوانها، وتستعير منه العلاقات القائمة بين منظوراتها؛ بحيث إنه لو أريد للنزعة الشككية أن تكون نزعة صورية خالصة، لكان على أصحابها أن يلوذوا بالصمت! وهكذا الحال أيضاً بالنسبة

إلى النزعة الواقعية فإنه هيات لأصحابها أن يستغنوا تماماً عن أى قسط — ولو ضئيل — من التأويل والاختيار التصفي . ومهما كان من دقة المصور القوتوغرافى ، فإن الصورة التى يقدمها لنا لا بد من أن تبنى منطوية على ضرب من الحياة للواقع . وآية ذلك أن الصورة الشمسية نفسها إنما هى وليدة اختيار معين ، فضلاً عن أنها تحدد معالم شئ هو فى الأصل غير متحدد . ولهذا يقرر كاسى أن كلا من الفنان الواقعى والفنان الشكلى إنما ينشد « الوحدة » حيث لا ينبغى البحث عنها : لأن الواحد منهما يبحث عنها فى « الواقع الغفل » ، بينما ينشدها الآخر فى ذلك « الإبداع الخيالى » الذى يزعم لنفسه القدرة على استبعاد كل واقع . وأما الوحدة الفنية الحقيقية فهى تلك التى لا تظهر إلا عند انتهاء عملية التحوير أو التعديل التى يفرضها الفنان على الواقع . وليس هذا « التصحيح » الذى يجبره الفنان على الحقيقة الخارجية — مستعينا فى ذلك بلغته الخاصة ومقدرته الذاتية على إعادة توزيع العناصر المستمدة من الواقع — سوى ما اصطلاحنا على تسميته باسم الطراز أو « الأسلوب » : Style . والأسلوب هو الذى يخلق على العالم الفنى وحدته وحدوده . ولعل هذا هو السبب فى أننا نخلع لدى بعض العقاقرة من الفنانين قدرة خارقة على تنظيم العالم وصياغته من جديد ، وكأن هؤلاء الفنانين قد استطاعوا أن يفرضوا على العالم قانونهم الخاص .

فإذا ما طبقنا هذا المبدأ الفنى العام على العمل الروائى ، ألقينا أنه لا سبيل إلى مطالبة الكاتب الروائى بالخضوع التام للواقع . ولكن لا سبيل فى الوقت نفسه إلى مطالبة بمحاكاة الواقع تماماً ، أو التخلي عنه نهائياً . والحق أنه لا وجود للعناصر الخيالية الصرفة فى أى « عمل روائى » بمعنى الكلمة ، لأنه لو وجد فى الرواية التى نسميها « مثالية » (مثلاً) عنصر خيالى صرف ، لاصلة له على الإطلاق بالحقيقة العينية الملبوسة ، لما كان لهذا العنصر أى معنى فنى ، أو أية دلالة جمالية . والسبب فى ذلك أن الشرط الاسامى الذى يتطلبه العقل البشرى فى بحثه عن « الوحدة » هو أن تكون هذه « الوحدة » قابلة للتوصيل إلى الآخرين . وأما الوحدة القائمة على الاستدلال العقلى الصرف ، فهى فى

قطر ألبير كامي وحدة زائفة ، ما دامت لا تستند إلى دعامة من الواقع .
وأما الإبداع الروائي الصحيح فهو ذلك الذى يستخدم الواقع — ولا يستخدم
سوى الواقع — بدفته المتدفق ، ودماثة الحارة ، بل بافعالانه العارمة وصرخاته
الحادة . ولكن كل ما هنالك أن الروائي هنا يضيف إلى الواقع شيئاً يحور منه
ويدخل عليه بعض مظاهر التعديل^(١) .

ثم يرجع كامي إلى ما سماه البعض باسم « الرواية الواقعية » ، فيقول إن
الفن الذى يريد لنفسه أن يكون مجرد « نقل عن الواقع » ، أو مجرد تكرار
لبعض عناصر منتزعة من صميم الواقع ، لا يمكن أن يسمى فناً بأى حال من
الأحوال . ولو أمكن أن يكون ثمة فن يحاكي الواقع محاكاة تامة ، دون أدنى
تخيير أو انتقاء ، لكان هذا الفن مجرد ترديد عقيم للحقيقة ، أو مجرد تكرار
أجوف للعالم الطبيعي . ولكن من الواضح أن الفن لا يمكن أن يكون واقعياً
محضاً ، حتى ولو حاول ذلك فى بعض الأحيان . ولو أريد لى وصف أن
يحكى واقعياً حقاً ، لوجب أن يكون هذا الوصف لا متناهياً ، وبالتالي فإن
« الواقعية » فى هذه الحالة لن تكون سوى مجرد عملية تعداد أو إحصاء
لا نهاية لها . ولا شك أن مهمة الفن — عندئذ — لن تكون هى العمل على
امتلاك « الوحدة » ، بل ستكون هى العمل على تملك العالم الواقعى فى
« مجموعه » . ومع ذلك ، فإن الملاحظ فى الروايات الواقعية أنها تختار — من
حيث لا تدرى — بعض عناصر معينة من الواقع ، ولولا هذا الاختيار
لما كان لنا أن ندها أعمالاً فنية على الإطلاق . ولا غرو ، فإن الاختيار ،
وتجاوز الواقع : هما الشرطان الأساسيان لكل تفكير ، ولكل تعبير .
ولا نزاع فى أن عملية الكتابة إنما هى منذ البداية عملية تخيير أو انتقاء .
وحسبنا أن نمضى إلى أعماق « الرواية الواقعية » ، لكى نستكشف ما فيها
من عناصر تعسفية تجعل منها رواية ذات قضية أو موضوع ضئى . وهذا هو
السبب فيما نلاحظه لدى معظم الروائيين الماركسيين من ميل خفى نحو تصوير

(١) زكريا إبراهيم : « الدلالة الفلسفية للعمل الروائى عند ألبير كامي » بحث منشور بمجلة

« المجلة » ، المجلد ٨٩ ، أيارو سنة ١٩٦٤ من ٣٦ .

الواقع بالصورة التي تتلام مع المذهب الماركسي ، بما يدلنا على وجود حكم أولى سابق يستبعد بمقتضاه الروائي الماركسي ما لا يروقه من جوانب الواقع ، حتى لا يكون في روايته ما قد يتعارض مع المذهب الماركسي .

وهنا يتوقف كامي قليلاً عند « الفن العدمي » ، لكي يبين لنا أن الصور المنحطة من هذا الفن إنما تظهر في الأفق حيناً يبق الفنان مستعبداً للحدث ، أو حين يزعم الفنان لنفسه القدرة على إنكار الحدث بنهايه . والواقع أن الإبداع الفني يستلزم توتراً غير منقطع بين الصورة والمادة ؛ بين الصيرورة والعقل ؛ بين التاريخ والقيم ، بحيث إن أى اختلال في هذا التوازن لا بد من أن يؤدي حتماً ، إما إلى الدكتاتورية ، وإما إلى القوضى ، أو هو لا بد من أن يفرض بالضرورة ، إما إلى الدعاية المذهبية ، وإما إلى الهذيان الصوري المحض ! وفي كلتا الحالتين لا بد للإبداع الفني من أن يصبح ضرباً من المستحيل : ما دام الإبداع حليف الحرية الواعية المستتيرة . وسواء استسلم الفن الحديث لدوار التجريد والتعمية الصورية ، أم عمد إلى الاستعانة بسوط الواقعية الفجة الساذجة ، فإنه لن يكون إلا فن طغاة وعبيد ، لا فن خالقين أو مبدعين . وكل عمل فني يطنى فيه « المضمون » على « الصورة » ، أو تطنى فيه « الصورة » على « المضمون » ، إنما هو عمل فاشل لا ينطوي إلا على وحدة زائفة ، أو وحدة ساقطة . ولا شك أن « الوحدة » التي لا تصدر عن طبيعة الطراز نفسه لا بد من أن تهجم ضرباً من التشويه . حقاً إن للفنانين وجهات نظر مختلفة ، ولكن هناك مع ذلك مبدأ واحداً يشترك فيه جميع الفنانين ، ألا وهو مبدأ « التطبيع الأسلوبى » Stylistisation الذى بمقتضاه يفرض الفنان طرازاً خاصاً أو أسلوباً معيناً على المادة التي يمارس نشاطه فيها . وحين يتحدث أليير كامي عن عملية « التطبيع الأسلوبى » فإنه يعنى بذلك أن ثمة قطبين أساسيين في كل إبداع فني ، ألا وهما : قطب الواقع من جهة ، وقطب الذهن (الذى يتخلع صورته على الواقع) من جهة أخرى . وفي استطاعة الروائي — عن طريق هذه العملية — أن يعيد خلق العالم لحسابه الخاص ، مستعيناً

في ذلك بما لديه من قدرة خاصة على التنظيم . وإذا كان كأمي يربط الرواية بالتمرد : Révolte ، فذلك لأنه يرى أن الروائي هو ذلك الإنسان المتمرد الذي يخلع على العالم صورة ليست فيه . وعلى قدر عظمة الروائي تكون قدرته على التمرد . ولكن « التمرد » لا يعنى السلب ، أو اليأس ، أو الإنكار ، بل هو يعنى أيضا الخلق ، أو التنظيم ، أو الإبداع . ومن هنا فإن الدلالة الفلسفية الحقيقية للعمل الروائي إنما تتجلى بصفة خاصة في مواجهة الفنان لما في العالم من « عبث » ، وتمرده على هذا العبث عن طريق فرض الشكل الفني المنظم على الواقع الغفل . وإذا كان الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي يكتب « الرواية » ويستمتع بتذوق « العمل الروائي » ، فذلك لأنه في الوقت نفسه المخلوق الوحيد الذي يبحث عن « الوحدة » ، ويلتمس « المعنى » ويعمل على « تجاوز » الواقع . .

صحيح أن الفنان لا يستطيع أن يستغنى عن الواقع ، أو أن يتهرب من المجتمع ، ولكن الفن إنما يعلنا كيف نقشد — عن طريق التمرد — تلك الوحدة الحقيقية التي يتطوى عليها الواقع في جانبه العذري ، ألا وهو ذلك الجانب الذي نسميه باسم « الجمال » وليس من شك في أن الجمال لا يصنع الثورات ، ولكن لا بد من أن يجرى اليوم الذي تشعر فيه الثورات بمواجهتها إلى « الجمال » . أليست قاعدة « الجمال » التي تنحصر في معارضة الواقع مع العمل في الوقت نفسه على تزويده بضرب من الوحدة ، إنما هي بعينها قاعدة « التمرد » ؟ وماذا عسى أن تكون « القيم » التي دافع عنها كل المصلحين عبر التاريخ إن لم تكن هي « الحرية » و « الكرامة » التي عبر عنها فنانون من أمثال شكسبير ، وسرفانتس ، وموليير ، وقولستوى ، وغيرهم ؟

إننا لا نريد — بطبيعة الحال — لشكسبير أن ينظم مجتمع « صائمي الأحذية » ، ولكننا نعتقد — فيما يقول ألبير كامى — أنه قد يكون من خطإ الرأي لمجتمع صائمي الأحذية أن يزعم لنفسه حق الاستغناء عن شكسبير . وليس « الفنان » دخيلا على مجتمع المدنية الحديثة ، فإن رسالة الفنان ليست سوى إشباع الحاجة إلى الحرية والكرامة ، وهي تلك الحاجة التي تعمل عملها

فى قلب كل إنسان ، حتى إنسان الآلة والصناعة ! هذا إلى أن الفن يعطينا أن أبعاد الإنسان الحقيقية ليست بالضرورة هى البعد التاريخى وحده ، وإنما لابد للإنسان من أن يبحث أيضاً فى نظام الطبيعة عن مبرر من مبررات بقائه ! وليس على الإنسان أن ينهى التاريخ أو أن يضع حداً له ، وإنما عليه أن يخلقه أو أن يبدعه على صورة ذلك « الحق » الذى أصبح يعرف أنه كذلك . ولن يتسنى للمجتمع الصناعى الحديث أن يعرف السبيل إلى الحضارة الحقيقية ، اللهم إلا حين يمنح العامل كرامة الفنان المبدع ، بحيث يتحقق التوافق بين الإنتاج الصناعى والإبداع الفنى . وأخيراً يقرر ألبير كامى أن الفن يعطينا درساً هاماً ، ألا وهو أن الإنسان لا يمكن أن يظل أسيراً للعالم ، بل هو لابد من أن يتمرد على العالم لكي يعلى على العالم ، كما أنه فى حاجة أيضاً إلى الانفصال عن التاريخ — بوجه من الوجوه — من أجل الحكم على التاريخ ، فضلاً عن أنه لابد للإنسان أيضاً من أن يعمل على التحرر من الصيرورة الطبيعية ، لكي ينشئ مبررات بقائه فيها وراء النظام الطبيعى . وهكذا يخلص ألبير كامى إلى القول بأنه لا خلاص لمجتمعنا الحديث إلا بالجمع بين « الثورة » و « الإبداع » ، بحيث لا يظل الإنسان المعاصر مستعبداً لإنتاجه الصناعى ولا يظل الفرد مجرد أداة أو وسيلة فى خدمة المجتمع أو التاريخ !

* * *

تلك هى الخطوط العريضة لفلسفة كامى فى الفن ، على نحو ما بسطتها لنا فى كتابيه الأساسيين : « أسطورة سينيف » و « الإنسان المتمرد » . ولا شك أن هذه الفلسفة لا تمثل نظرية جمالية متكاملة ، فضلاً عن أنها لا تتناول بالبحث الكثير من المشكلات الجمالية الهامة ، مثل مقومات العمل الفنى ، وعلاقة الفن بالوجدان ، ودور الشكل فى عملية الإبداع ، وصلة الفنان بالمجتمع ، ووظيفة النشاط الرمزى فى صميم الجهد الفنى . . . الخ . ولكننا إن نكون منصفين لألبير كامى لو أننا تطلبنا منه دراسة جمالية وافية ، فى حين أنه هو نفسه لم يقصد من وراء تعرضه للنشاط الفنى سوى الكشف عن مضمون « التمرد »

على نحو ما يتجلى من خلال الجهد الابداعي الذى يقوم به الفنان . فليس من حقنا أن نأخذ على كامي إغفاله الكثير من المشكلات الجمالية ، ما دام المجال الذى حدده لنفسه منذ البداية هو مجال الفلسفة العامة ، لا التفكير الجمالى . ولكن ربما كان من حقنا أن نتساءل : أما من سبيل إلى القضاء على ذلك . « التوتر » الذى صورده لنا ألبير كامي فى حديثه عن موقف الفنان المعاصر ؟ أليست هناك وسيلة لتحقيق ضرب من التوافق بين الفرد والمجتمع ، أو بين التمرّد والثورة ، أو بين الانسان والتاريخ ، أو بين عملية الرفض وعملية القبول ، بحيث نعلو على نظرية كامي فى « التمرّد » ؟ وفيم إذن تشبيه الفن بالتمرّد وربط النشاط الفنى بعملية إعادة خلق العالم لحساب الفنان ، إذا كان كامي نفسه قد اعترف منذ البداية بأن الفنان لا يرفض الواقع جملة ، بل هو يتخير منه جوانب يعمل على إبرازها وتوحيدها ؟ حقاً لقد كان كامي أميل إلى تأكيد جانب « الرفض » على حساب جانب « القبول » ، ولكن ألم يعترف كامي نفسه بأن فى نظام الطبيعة ما يوحى إلى الفنان أحياناً بالجمال ، وبالتالي ما قد يجعله يجد فى الطبيعة نفسها مبرراً من مبررات بقلته ؟ وإذن فلماذا يأبى كامي (إلا أن يجعل من الفنان — على العكس مما تصور الكثيرون — مجرد « متمرّد » ينشد الوحدة ، ويعمل على تجاوز للواقع ؟ ألم يقل كامي نفسه إن العبقريّة الفنية — بخلاف ما توهم الكثيرون — لا يمكن أن تكون سلباً محضاً أو يأساً مطلقاً ؟ فلماذا لا نقول إذن إن الفنان خادم التاريخ كما هو مبدع القيم ، أو هو صليبة المجتمع كما هو ربيب الحرية ، أو هو الناطق باسم النظام الطبيعى ، كما هو فى الوقت نفسه المتمرّد الأكبر على الواقع الجامد المتحجر ؟

على أن هذا الانتقاد العام الذى وجهناه إلى نظرية كامي فى ربط الفن بالتمرّد ، لا يمنعنا من الاعتراف بقيمة التحليلات الفلسفية العميقة التى قدمها لنا كامي ، خصوصاً عند حديثه عن فن الرواية . ولا شك أن فيلسوفنا على حق حين يقرر أنه أبداً ما كانت نزعة الكاتب الروائى فأنه لابد من أن يعمل على تشكيل الحياة بصورة لا تتولف فى الواقع ، ما دلم عليه دائماً أن يتخلع على

المواقف «وحدة» لا نظير لها في الحياة العادية . فالروائي — واقعياً كان أم خيالياً أم نفسانياً أم غير ذلك — لا بد من أن يجد نفسه مضطراً إلى تصحيح الواقع ، حتى يجعل منه شكلاً متسقاً يصلح لأن يكون «علائقياً» . وما دامت عملية «الاختيار» وعملية «تجاوز الواقع» شرطين ضروريين لكل إنتاج روائي، بل لكل إنتاج فني، فلا بد للنشاط الفني من أن يتخذ دائماً طابع «الابداع الانساني» الذي بمقتضاه تحور الحرية البشرية الحقيقة الخارجية لكي تشكلها على صورتها، أو لكي تدمجها بطابعها الخاص . وهذه الحقيقة الكبرى التي حرص ألبير كامى حرصاً شديداً على تأكيدها في كل دراسته الفلسفية لعلاقة الفن بالتمرد ، لا تكاد تختلف كثيراً — في نظرنا — عما سبق لأندرية مالرو تقريره في كتابه الضخم المسمى باسم «أصوات السكون» . ولكن ألبير كامى كان أيضاً فيلسوفاً ، فلم يكن في وسعه أن يغفل صلة الفن بالفلسفة ، ومن ثم فقد رأيناه يؤكد أن مثل الفنان كمثل المفكر ، من حيث أن كلا منهما ملتزم بإقتضاه ، مندمج فيه ، متحقق من خلاله . ولا شك أن ربط الفن بالالتزام قضية جديدة لم نلتق بها من قبل لدى مالرو أو غيره من فلاسفة الفن ، فلا بد لنا إذن من التعرض لهذه القضية بالتفصيل مع واحد آخر من زعماء الوجودية في الفكر الفرنسي المعاصر ، ألا وهو الفيلسوف الكبير جان بول سارتر

الفن إمّا تخيّل ولا واقعيّة

وإمّا التزامٌ وحرية

جان پول سارتر

المفصل التاسع

فلسفة الفن عند سارتر

إذا كنا قد تحدثنا فيما سبق عن فلسفة الفن عند اثنين من زعماء المدرسة الوجودية الفرنسية ، ألا وهما مورييس ميرلوطوتى ، وألبير كامى ، وكلاهما قد أصبح اليوم فى ذمة التاريخ ، فقد وجب علينا الآن أن نتحدث عن فلسفة الفن عند جان بول سارتر الذى بلغ الآن من العمر واحداً وستين عاماً ، دون أن يكون مذهبه الفلسفى العام قد تحدد بصفة نهائية . ولم يقدم لنا سارتر — حتى كتابة هذه السطور — كتاباً مستقلاً فى فلسفة الفن ، أو دراسة قائمة بذاتها فى علم الجمال ، ولكننا نستطيع أن نستخلص فلسفته الضمنية فى الجمال والفن من خلال بعض كتاباته الفلسفية والأدبية ، وفى مقدمتها كتابه « المتخيل » .

L' Imaginaire ، والجزء الثانى من « المواقف » Situations, II. وكتابته عن بودلير ، ودراسته لجان جينيه Saint-Genet . . . الخ . هذا إلى أن أعمال سارتر الأدبية فى الرواية والقصة القصيرة قد تعيننا على تحديد فهمه الخاص لطبيعة الأدب ، ووظيفة الفن ، ودور الفنان فى المجتمع . ولما كانت معظم أعمال سارتر الأدبية والفلسفية قد أصبحت اليوم مترجمة إلى لغتنا العربية ، فعمل هذا ما يجعلنا فى غنى عن تلخيصها أو الاستشهاد بالكثير من نصوصها . وعلى الرغم من التطور الذى لحق الكثير من آراء سارتر الفلسفية ، خصوصاً فى الفترة الأخيرة ، فإن من المؤكد أن ثمة مصدرين أساسيين اشتق منهما زعيم الوجودية الفرنسية معظم آرائه فى الأدب وفلسفة الجمال ، ألا وهما : الماركسية من جهة ، وفلسفة الظواهر من جهة أخرى⁽¹⁾ .

(1) R. Beyer : « Histoire de l'Esthétique », Colin, 1961, p. 339.

ولو أننا ألقينا نظرة فاحصة على أعمال سارتر الفلسفية الأولى في مضمار علم الجمال لوجدنا أنه قد حاول في كتابه «المتخيل» أن يحدد لنا نوع «الوجود» الذى يتمتع به «الموضوع الجمالى»، منخذاً لنفسه موقفاً جديداً وسطاً بين النزعة الواقعية المتطرفة من جهة، والنزعة النفسانية المتطرفة Psychologisme من جهة أخرى. فعلى حين أن أصحاب النزعة الأولى كانوا يقولون بأن للوضوع الجمالى وجود «الشيء»، بينما كان أصحاب النزعة الثانية يقررون أن للوضوع الجمالى وجود «التصور» أو «التمثل» Représentation، جاء سارتر فقال إن الموضوع الجمالى موضوع «متخيل»، فهو لا يكون ولا يدرك إلا بفعل ذلك الوعى المنصور (بكسر الواو) الذى يضعه باعتباره «لا واقعياً»^(١). وربما كانت السمة الأساسية التى تميز الوظيفة التخيلية — فى نظر سارتر — هى أنها «تلقائية إبداعية» يستطيع الوعى عن طريقها أن يهب لنفسه موضوعه الخاص، بحيث أن الموضوع المنصور ليبدو وكأنه لا يملك من التحديدات إلا ما أضفاه عليه الوعى. وعلى حين أن موضوع الإدراك الحسى هو موضوع يلتقى به الوعى، نجد أن موضوع التخيل إنما هو موضوع يقدمه الوعى لنفسه وبأنفسه! ومعنى هذا أن «الموضوع المتخيل» يختلف تمام الاختلاف عن «الموضوع المدرك»، ولهذا فإن سارتر يضرب صفحاً عن مفهوم «الصورة» : Image، ومفهوم «الخيال»، لكى يقتصر على الحديث عن تلك الوظيفة الإبداعية للذهن، ألا وهى وظيفة «المتخيل» L' Imaginaire^(٢). ولا يقتصر سارتر على إقامة ضرب من التعارض بين وظيفة «الإدراك الحسى» ووظيفة «التخيل»، بل هو يطبق على دراسته الفنونولوجية للتخيل مفاهيمه الميتافيزيقية الخاصة بالعدم، والتفرقة بين ما هو «فى ذاته» L' En - Soi وما هو «لذاته» Pour - Soi، فيقرر أن ماهية هذه الصورة المتخيلة إنما تتجلى فى كون الموضوع يظهر «غائباً» Absent بوجه من الوجوه فى جميع «حضرته» Sa présence نفسها! وما يميز الصورة المتخيلة عن الصورة

(1) J-P. Sartre : - L' Imaginaire », Gallimard, 1940, p. 242.

(2) Jeanne Bernis : - L'Imagination », P.U.F., 1954, p. 28-29.

للمذكرة إنما هو بناؤها اللاعقل : فإن موضوع الذاكرة ليس موضوعاً لاعقلياً قوامه مجموعة من المتناقضات ، بل هو موضوع له واقعته في صميم الماضي ، وهو يتمتع بفرديته الشيء « المعطى » *Le donné* ، إن لم نقل بأنه يفرض نفسه علينا كالشيء الذي نلتقي به في الإدراك الحسى سواء بسواء . وأما الموضوع المتخيل فإنه لا يتمتع بمثل هذه الواقعية التي يتمتع بها موضوع الذاكرة ، بل هو يظهر في الشعور كحقيقة غريبة منفصلة عن مجرى الوعي الحاضر أو الماضي ، ومن ثم فإن فعل الوعي السلبي لا بد من أن يعتمد إلى إدراجه في عالم « اللاواقعي » ^(١) .

والحق أن نظرية سارتر في « الموضوع الجمالي » لا تكاد تنفصل عن نظريته العامة في « الخيال » باعتباره تلك « الحرية » التي تملك القدرة على رفع العالم ووضعه في آن واحد ، ولهذا نجد سارتر يعرف الخيال فيقول إنه « الوعي بأسره من حيث هو قادر على تحقيق حريته » ^(٢) ، بمعنى أنه الشعور من حيث هو قادر على تجاوز الواقع ، وفرض دعاتمه الخاصة على صميم بناء العالم الخارجى . ولكن ، ماذا عسى أن يكون هذا « اللاواقعي » الذي يتحدث عنه سارتر حينما يشير إلى « الموضوع الجمالي » بوصفه حقيقة « متخيلة » ؟ أليس في الإمكان أن يكون هذا « اللاواقعي » *L'irréel* أى شيء كائناً ما كان ، كما يحدث مثلاً فيما نشهده أثناء الحلم ، أو فيما قد يقع للبعض أثناء حالات الهذيان ؟ وإذا صح ما يقوله سارتر من أن الموضوع الجمالي « لاواقعي » ، فهل يجوز أن يكون كل ما هو « لا واقعي » موضوعاً جمالياً ؟ وإذا كان كل حالم — بمعنى ما من المعانى — فنناً ، فهل يكون معنى هذا أنه لا حاجة بنا إلى التردد على المتاحف أو المسارح ، ما دام كل ما قد نشهده هناك لن يخلو من بعض العناصر الواقعية ؟ . . . كل تلك أسئلة قد تتبادر إلى أذهاننا بمجرد ما تعرض لدراسة نظرية سارتر في « لا واقعية » الموضوع الجمالي . ولكن من المؤكد أن سارتر

(1) Ibid., pp. 30—31.

(2) Sartre : - *L'Imaginaire* -, 1940, p. 236.

لا يوافق مطلقاً على القول بأن كل « حلم يقظة » Réverie هو صورة من صور الإبداع الفني، أو هو في حد ذاته « موضوع جمالي » : فإن الموضوع الجمالي — في رأيه — لا يمكن أن يتجلى أمام أنظارنا، اللهم إلا حيناً نكون بحضرة « العمل الفني ». ولئن كان سارتر قد حصر مهمة « التخيلة » في رفض « الإدراك الحسى »، إلا أنه مع ذلك قد ربط وظيفة التخيل بوظيفة الإدراك الحسى، مع اعترافه في الوقت نفسه بأن ماهية التخيل إنما تنحصر في رفض الإدراك الحسى. والواقع أنه على الرغم من أن وظيفة التخيل هي سلب « المدرك الحسى »، إلا أن الوعى لا يمارس هذه الوظيفة بطريقة اعتباطية أو تعسفية خالصة، بل يظل ظهور « المتخيل » « شروطاً بالموقف الخاص للوعى في داخل العالم. وآية ذلك أن « الواقعى المدرك » — وهو ما يطلق عليه سارتر اسم « المعادل الحسى »، — ألواناً كان أم أنعاماً أم ألفاظاً، أعنى ذلك « الشيء » الذى يمكن أن يدرك باعتباره كذلك، إنما هو الذى يدعو « الوعى » إلى تخيل « اللاواقعى »، دون أى مساس من جانبه للتلقائية هذا الوعى. ولا يقوم « الواقعى » بمهمة « المعادل الحسى » اللهم إلا حين يكف عن أن يكون « مدركاً » لذاته.

والحق أن « الصورة » المتخيلة لا تبرز إلا فوق خلفية العالم، كما أن « التخيلة » تقترن « الإدراك الحسى »، وإن كان من شأنها في الوقت نفسه أن ترفضه أو تنكره. ويضرب لنا سارتر مثلاً فيقول إن السيمفونية السابعة هي بالنأ كيد شيء « لا واقعى »، ولكن هذا « اللاواقعى » لا يمكن أن يتمثل أمامى، اللهم إلا إذا وجدت في إحدى صالات العزف الموسيقى، وكانت أذنانى مفتحتين لسماع الأنغام الموسيقية. ولئن كان « المتخيل » هو بمثابة سلب أو نقي لـ « مدرك الحسى »، إلا أن « المدرك » هو الوسيلة أو الأداة المساعدة لقيام « المتخيل » بدوره الأساسى، دون أن يكون في وسع « المدرك » مع ذلك توجيه « المتخيل » أو تحديده. ولكن، إذا كانت السيمفونية السابعة هي ما أتخيله عندما أستمع إلى بعض الأنغام الموسيقية، لا ما أسمع به بالفعل، فما الذى يمنعنى من أن أضع بدلاً منها شئ أحلام اليقظة التى تثور في نفسى

بمناسبتها ، مهما كان من غرايتها أو انحرافها ؟ وإذا كان شارل الثامن هو « الموضوع الجمالى » ، لا اللوحة التى تقع عليها عيناي من رسمه . فما العاصم لى من توسيع دائرة هذا الموضوع ، بحيث لا تمتد إليه تلك الهائلة الواسعة من الارتباطات الذهنية أو المعاني المتداعية التى قد يثيرها فى ذهنى شارل الثامن ؟ أليس من الواجب إذن أن يكون « الموضوع الجمالى » شيئاً أكثر من مجرد « لا واقعى » ؟ أو بعبارة أخرى ، ألا يحق لنا أن نقول عن « الموضوع الجمالى » إنه أيضاً « شئ » . بمعنى الكلمة ؟

... الواقع أنه لما كان لكل موضوع جمالى « معادل حسى » هو الذى يستثير الخيال لدى الوعى ، فإن من شأن « المتخيل » أن يمتزج بهذا « المعادل الحسى » ، وأن يستفيد من كل المزايا التى يتمتع بها هذا « المعادل الحسى » . ويسوق سارتر مثلاً بوضوح به لنا هذه الحقيقة فيقول إنه حينما يتم أداء السيمفونية السابعة على الوجه الأكمل ، فإن المرء لا بد من أن يجد نفسه وجهاً لوجه أمام هذه السيمفونية ، وكأنه فى « حضرتها » شخصياً ولكن ، ماذا عسى أن تكون السيمفونية فى صميم شخصيتها ؟ إنها — فيما يقول سارتر — « شئ » : يعنى أنها حقيقة عينية ماثلة أمامنا ، قادرة على مقاومتنا ، متمتعة بضرب من الاستمرار فى الزمان . فإذا ما تساءلنا عن نوع الكينونة التى يتصف بها هذا « الشئ » ، أو هل هو « واقعى » أم « لا واقعى » ، كان رد سارتر على هذا التساؤل أن « الموضوع الجمالى » خارج عن نطاق الواقع . وتبعاً لذلك فإن الموضوع الجمالى « لا واقعى » من جهة ، ولكنه مع ذلك « شئ » من جهة أخرى . ولكن كيف يقضى للموضوع الجمالى أن يجمع بين هذين الوصفين المتعارضين ؟ كيف يكون هذا الموضوع « لا واقعياً » ، مع كونه فى الوقت نفسه « شيئاً » أو « حقيقة عينية » ؟ أليس ثمة تعارض بين طابع « اللا واقعية » وطابع « الشيئية » ؟ هذا ما يرد عليه سارتر بقوله : إننا عندما نتحدث عن « شيئية » العمل الفنى ، فإننا نفكر فى ذلك العنصر الواقعى المائل فى صميم الموضوع الجمالى ، كالأصباغ اللامعة فى اللوحة ، أو الأنغام

الصادرة عن الجوقة الموسيقية ، في حين أننا عندما نتحدث عن «لا واقعية» .
العمل الفني ، فإننا نتجه بأبصارنا نحو ذلك العنصر المتعالى المفارق الذي يخلق
فوق الخبرة الجمالية ، أو نحو ذلك «المعنى» ، الخصب المليء الذي نشعر بأنه
هيئات لنا أن نستوعبه ، حتى لو قدر لنا أن نتأمله إلى ما لا نهاية ! فهناك إذن .
ضرب من الالتباس أو الازدواج في كل عمل فني : لأن هناك من جهة .
موضوعاً حسيماً ماثلاً أمامنا بتمامه ، ومن جهة أخرى هناك «معنى» ، لا واقعي .
يفلت بالضرورة من طائلة كل إدراك حسي . والعمل الفني نفسه هو هذا
الموضوع المدرك الذي يضع نفسه بين أيدينا كشيء من جهة ، ويتأبى علينا
أو يزوغ منا كعنى من جهة أخرى . وسارتر يوحد في صميم العمل الفني بين
«المعنى» و «اللاواقعي» ، إن لم نقل بأنه يوحد بين الموضوع الممثل (وهو
أكثر العناصر أولية في المعنى) وبين «اللاواقعي» ، فيجعل المعنى متضامناً
في ذلك الشيء الواقعي الذي يتجه إليه الوعي أو ينحو نحوه عند إدراكه .
للعمل الفني ، سواء أ كان هذا الشيء هو شارل الثامن ، أم باقة من الزهور ،
أم هاملت ، أم أوفيليا Ophélie . الخ . وهنا تصبح «الفنون غير التمثيلية» .
مثاراً لإشكال : إذ ما عسى أن تكون الكاتدرائية إن لم تكن تلك الكتلة
الهائلة من الصخور التي تتشأخ بقبابها وأعمدتها فوق سائر الأسطح المجاورة ؟
أليست الكاتدرائية مجرد شيء ، واقعي يحتل مكانه تحت الشمس ؟ وإذن .
فأى «معنى» تحمله تلك الكتلة المادية من الصخور ، أو أى «موضوع» تمثله
هذه المجموعة المتسقة من الأحجار ؟

هنا قد يقال إنه وإن كانت الكاتدرائية لا تمثل شيئاً ، مثلها في ذلك كمثل
السيمفونية السابعة ، إلا أنها تنطوي مع ذلك على فكرة معينة تحاول التعبير
عنها بكل ما في مادتها الحجرية من كتلة وضخامة ، وسورة ، ألا وهي فكرة
«الكاتدرائية» . ونقول «فكرة» idée لا «مفهوم» Concept : لأن
«المفهوم» تعريف عام لا شخصي ، في حين أن «الفكرة» تشير إلى روح
الموضوع ، فهي بمثابة تعبير عن روحه الفردى . وتبعاً لذلك فإن ثمة موضوعاً

Sujet في سائر الفنون ، حتى ولو كانت لا تمثل شيئاً ، ما دامت هذه الفنون تتطوى بالضرورة على « تعبير » . وهذا « الموضوع » هو ما يعده سارتر — على وجه التحديد — بمثابة « الموضوع الجمالي » نفسه ؛ وهو ما يميزه في الوقت نفسه عن مادة العمل الفني بوصفها شيئاً واقعياً مدركاً باعتباره كذلك ، سواء أكانت تلك المادة هي قماش اللوحة ، أم حجارة الكاتدرائية ، أم أقوال الممثل وحركاته . صحيح أن هناك علاقة وثيقة بين « المدرك » و « المتخيل » ، ما دام الأول منهما هو « المعادل الحسي » ، للثاني ، ولكن « المدرك » ليس سوى مجرد « نظير » أو « شبه » لا « متخيل » . والحق أن المصور حين يرسم لوحة ، فإنه لا يحقق ، صورته الذهنية في صميم هذه اللوحة ، بل كل ما هنالك أنه يقدم لنا « معادلاً حسياً » يستطيع معه كل فرد أن يكون لنفسه تلك الصورة ، بشرط أن يدرك ذلك المظهر المادى ، وتبعاً لذلك فإنه لابد من تصور اللوحة باعتبارها مجرد شيء مادي يسرى فيه بين الحين والآخر — أعني كلما وقف منه المتأمل موقف المتخيل — عنصر « لا واقعي » هو على وجه التحديد ذلك « الموضوع » الذي أريد تصويره^(١) . وإذن فإن الشيء الذي صنعه الفنان ، والذي يتم تحقيقه في بعض الأحيان بفضل أضافه القائمين على أدائه (كما هو الحال بالنسبة إلى السيمفونية مثلاً) إنما هو مجرد وسيلة تتيح للتخيل فرصة الظهور ، بحيث أن الإدراك الحسي نفسه يبدو في غائمة المطاف مجرد مناسبة للتخيل^(٢) .

ويعود سارتر إلى هذه الفكرة نفسها في موضع آخر فيقرر أن « الموضوع الجمالي » هو أشبه ما يكون ببدء بوجهه للفنان إلى المتذوق ، مهيأً بتخيله أن يعمل عمله من وراء إدراكه الحسي . وليست بخيلة المتذوق أو المتأمل مجرد وظيفة تنظيمية تقتصر على تنسيق الإدراكات الحسية ، بل هي وظيفة تركيبية تقوم بعملية إعادة تكوين الموضوع الجمالي ابتداء من تلك الآثار التي خلفها

(1) J.P. Sartre : « L' Imaginaire », Gallimard, 1940, p. 240.

(2) M. Dufrenne : « Phénoménologie de l'Expérience Esthétique », P. U. F., 1953, t. I., p. 260—262.

الفنان . ولا تختلف الخيلة — في هذا الصدد — عما عداها من الوظائف العقلية الأخرى ؛ فإنها لا تستطيع أن تمارس نشاطها في داخل ذاتها ، بل هي في حاجة إلى الاتجاه نحو الخارج ، من أجل ممارسة نشاطها في شيء آخر يجعل منه دائماً « موضوعاً » لمشروعها الخاص . ولهذا يقرر سارتر أن ثمة « نداء » appel تتردد أصدأؤه في أعماق كل لوحة ، وكل تمثال ، وكل كتاب : ألا وهو ذلك « النداء » الذي يهيب بالتأمل ، أو القارى ، أن يعمل بخيلته في سبيل العمل على تذوق هذا الكتاب ، أو ذلك التمثال ، أو تلك اللوحة . وهنا تظهر العلاقة الوثيقة بين « الخيلة » و « الإدراك الحسى » : فإن الموضوع الجمالى لا يبدو لنا بادیً ذى بده واقعة ، أو شيئاً ، أو مدركاً حسیاً ، بل يبدو لنا مجرد « مهمة » لا بد من الاضطلاع بها ، أو مجرد « دعوة » نحن أحرار في قبولها أو رفضها ، أو مجرد نداء نحن نحيطون في الاستجابة له أو الانصراف عنه : ألا بشعر المرء بأنه حر في فتح الكتاب الموضوع أمامه ، أو في تركه حيث هو ؟ ولكنك بمجرد ما تفتح هذا الكتاب لكي تقرأه ، فقد أخذت على عاتقك مسئولية العمل على فهمه . وليس من شك في أن فهم أى كتاب إنما هو فعل حر تتضافر على تحقيقه وظائف نفسية عديدة ، لعل في مقدمتها الإدراك الحسى ، والخيلة ، والذاكرة ، والاستيعاب ... الخ . وإذن فإن ظهور « العمل الفنى » إنما هو حدث جديد لا تكفى لتفسيره تلك المعطيات السابقة التي أوجدها الفنان حين حقق عملته الإبداعية ...^(١) .

ولكن ، كيف يتسنى للشئ المدرك أن يثير لدينا — على وجه التحديد — تلك الصورة المعينة التي طافت بذهن الفنان ، دون غيرها من الصور الأخرى ؟ وإذا كان التأمل الجمالى هو مجرد « حلم مستثار » فكيف السبيل إلى التحكم في مثل هذا الحلم ؟ ألا يلزم أن يكون « المتخيل » هو نفسه ماثلاً من ذى قبل — بوجه ما من الوجوه — في الشئ المدرك ، بحيث يكون ثمة « بناء موضوعى » يقابل الصورة المدركة إدراكاً ذاتياً ؟ ألا ينبغى أن يكون اللحن

(1) Sartre : « Situations, II., » pp. 96—98.

الموسيقى نفسه ماثلاً في الأنغام المدركة حسياً ، لكي يدرك باعتباره « فكرة » ، وأن يكون شارل الثامن أيضاً ماثلاً على القماش ، لكي يدرك باعتباره شارل الثامن ؟ ... يبدو لنا أن العلاقة القائمة بين الشيء الواقعي واللاواقعي ، لا يمكن أن تكون مجرد علاقة عرضية حادثة بين « مدرك » و « متخيل » ، بل هي لا بد من أن تكون علاقة ضرورية ثابتة بين علامة ودلالة ، أو بين قرينة ومعنى . وإذن فلا موجب لتحويل التعارض القائم بين « الشكل » و « المضمون » إلى ثنائية جامدة بين « مدرك » و « متخيل » ، كما أنه لا موضع للتضحية بوحدة « الموضوع الجمالي » في سبيل عنصر « التخيل » ، وكان هذا العنصر وحده هو الذي يحتكر كل سر « الظاهرة الجمالية » . ولعل هذا ما فطن إليه الباحث الفرنسي المعاصر « دوفرن » حينما قال إنه مهما كان من التباس (أو ازدواج) « الموضوع الجمالي » ، خصوصاً بسبب ما فيه من « معنى » خفي . قد لا يسهل استخراجه منه ، فإنه لا بد لنا من أن نتذكر دائماً أن الموضوع كله — بما فيه من مدرك ومتخيل — هو الظاهرة الجمالية ، لا العنصر المتخيل وحده دون باقي العناصر الأخرى^(١) .

وهناك مأخذان رئيسيان نستطيع أن نوجههما إلى نظرية سارتر في « الموضوع الجمالي » : الأول أنه يقيم مذهبه الجمالي كله على نظريته في « الخيلة » ، فيطبق هذه النظرية حتى على الصور الشخصية (پورتريه) Portrait باعتبارها موضوعات جمالية . ومن هنا فإننا نجد يوحده يوحده بين « الموضوع الجمالي » و « الموضوع الممثل » (في اللوحة) بوصفه « متخيلاً » . وكان من شأن الصورة التي يرسمها الفنان لشخصية ما من الشخصيات أن تحيلنا بالضرورة إلى الأصل ، فتدرك هذا الأصل في الصورة (Image) بفعل وساطة اللوحة ، وفقاً لعلاقة هي في جوهرها سحرية أو شبه سحرية ؛ ولكن الواقع أننا ندرك الموضوع الممثل في العمل الفني دون أية إحالة إلى الأصل ، بل دون حاجة إلى القيام بأية عملية من عمليات التخيل .

(1) Dufrenne : « Phénoménologie de l'Expérience Esthétique » .
vol. I., 1953, p. 263 — 264.

وأما المأخذ الثانى الذى نوجهه إلى سارتر فهو أنه يقيم تطابقاً غير مشروع بين « اللاواقعى » L'Irréel و « المتخيل » L'Imaginaire . — صحيح أنه قد يكون فى فى استطاعتنا أن نقول إن « المعنى » هو فى صميمه « لا واقعى » ، ولكنها بلا شك سذاجة مبهذلة أن نفهم من هذا القول أن موضوع العمل الفنى ليس موجوداً وجوداً فعلياً فى العالم الخارجى ، وأن هاملت Hamlet الذى يمثلته لورنس أوليفر Laurence Oliver أو بارو Barrault ليس هو هاملت الحقيقى ، وأنتا لسا فى حاجة إلى فتح مظللتنا حينما نستمع إلى عاصفة السيمفونية السادسة ! ولكن ربما كان فى استطاعتنا أن نقول — بصورة أعمق — إن الموضوع الجمالى « لا واقعى » : لفرط ما فيه من « واقعية » ، أعنى أنه « لا واقعى » لاستحالة الوصول إليه وتعذر استيعابه . وآية ذلك أن فى شخصية هاملت التى تمثل أمامى ، وفى أنغام السيمفونية السادسة التى تعرف على مسامعى ، شيئاً هببات لى أن أدرك كنهه ، أو أن أتمكن من تفسيره ، لأننى أشعر بما فى العمل الفنى من ثراء ، وأحس فى الوقت نفسه بما فى حياتى الوجدانية من خواء . ولكن ، أيا ما كان هذا « اللاواقعى » فإنه لا يصدر عن وعى مستغرق فى الخيال ، أو عن شعور غافل شارده الفكر ، بل هو يصدر عن وعى متأمل متنبه إلى « المدرك الحسى » تمام الانتباه . وإذا كان « اللاواقعى » — بوصفه معنى الموضوع الجمالى — ليس شيئاً « متخيلاً » ، فذلك لأنه باطن فى صميم ذلك الموضوع ، وبالتالي فإنه لا يمكن أن يدرك إلا فيه . ومعنى هذا أن « المعنى » كامن فى باطن الشيء ، دون أن يكون شيئاً دخيلاً تفحمة الخيلة على مثل هذا الشيء . ولما كان الموضوع الجمالى وحدة لا تتجزأ ، فإن العنصر اللاواقعى فيه هو نفسه « شيء » ، لأنه موجود فى صميم الواقع ، أعنى فى الشيء المدرك ، مثله فى ذلك كمثل النفس التى لا توجد إلا فى البدن ، ولا تستشف إلا من خلال البدن .

صحيح أن الموضوع الجمالى هو فى حاجة دائماً إلى ضرب من التأويل أو التفسير ، وصحيح أيضاً أننا لا يمكن مطلقاً أن نطمئن تماماً إلى سلامة تأويلنا

أو محجة تفسيرنا ، ولكن من المؤكد أنه وإن كان الموضوع الجمالى يستلزم بالضرورة وعى التأمل الذى يضمن له التحقيق ، إلا أن هذا الوعى نفسه لا يركب معنى ذلك الموضوع ، بل هو يكتشفه فيما يدركه . فليس أبعد عن الصواب — فى نظرنا — مما قاله سارتر من أن الشعور هو الذى يخلق الموضوع الجمالى حينما يعزم على تحقيقه ، وكان العلاقة بين التصوير والموضوع المصور علاقة تعسفية اعتبارية هي من خلق الوعى الذى يتخيل ا حقا إن فعل الوعى ضرورى لقيام عملية التذوق الفنى ، أو على الأصح لتحقيق « التصوير » باكتشاف الموضوع المصور فى صميم التصوير نفسه ، ولكن هذا لا يعنى إلغاء التصوير من أجل إحلال هذا الموضوع محله ا هذا إلى أن وحدة « الموضوع الجمالى ، متوقفة بتمامها على عملية « الإدراك الحسى » ، فلا موضع للاستغناء عن فعل الوعى أو الشعور . ولا شك أن سارتر حينما بالغ فى تقرير تلك الثنائية القائمة بين « المدرك » و « المتخيل » ، أو بين « المعادل المادى » و « الموضوع الجمالى » ، فإنه فى الحقيقة لم يرد المشكلة إلا تعقيداً على تعقيد ا ولكن هذا لا يعنى أن تهرب من الإشكال ، بأن نلتجئ إلى ضرب من « الواحدة الجمالية » — بدلا من تلك الثنائية المتطرفة — فنلغى الخيال لحساب الإدراك الحسى ، أو نضع « المدرك » بدلا من « المتخيل » ، وإنما لا بد لنا من أن نتذكر دائما أن الموضوع الجمالى هو فى وقت واحد « شئ » و « معنى » ، وأن كلا من « الشئ » و « المعنى » إنما يوجد فى وقت واحد : خارج ذاتى ، وبفعل ذاتى ^(١) .

وقد حاول بعض الباحثين بيان تهاافت نظرية سارتر فى الحكم على « الموضوع الجمالى » بأنه مجرد « متخيل » أو « لا واقعى » ، فقالوا إن سارتر نفسه قد تكفل بدحض هذه النظرية فى كتابه : « ما هو الأدب ؟ » . والحق أنه لو كان الموضوع الجمالى مجرد « متخيل » ، لكان من العسير أن نفهم كيف يمكن لمثل هذا الموضوع اللاواقعى أن يفرض على التأمل أو المتذوق ضرباً من الالتزام ؟

وقد نفهم أن يكون ثمة التزام بالنسبة إلى النثر ، على اعتبار أن القول هو بمثابة لحظة خاصة من لحظات الفعل « ولكن كيف جاز لسارتر أن يعمم مثل هذه النظرة فيقول « إن الموضوع الجمالي إنما هو على وجه التحديد العالم نفسه ، من حيث هو هدف بصوب إليه عبر مجموعة من المتخيلات ^(١) » ؟ أليس في هذا القول ، ما قد يوحي بأن لسائر الفنون ضرباً من « الفعالية » *efficience* التي تمنعنا من التوحيد بين « الفن » و « التخيل » ؟

يبد أنه قد يكون من خطئ الرأي أن تضارب آراء سارتر في كتابه « التخيل » ، بآرائه الواردة في كتابه « ما هو الأدب » ، خصوصاً وأن الفيلسوف الوجودي الكبير لم يعمم نظريته في « الالتزام » ، على سائر الفنون . بل هو قد أكد منذ البداية أنه لا سبيل إلى التوحيد بين جميع الفنون على أساس اعتبارها فناً واحداً يتحد شكلاً ويختلف مادة . وحجة سارتر هنا أنه وإن كانت الفنون جميعاً مشروطة ببعض الظروف الاجتماعية ، فضلاً عن أنها تؤثر وتتأثر بعضها ببعض الآخر ، إلا أن من المؤكد أنه ليس بين الفنون من « التوازي » ، ما قد يسمح لنا بأن نطبق نظرية أدبية على فن آخر كالومسيق أو التصوير أو النحت . والواقع أن ثمة فارقاً كبيراً بين أن يمارس الفنان نشاطه في مجموعة من الأنعام أو الألوان أو الأشكال ، وبين أن يمارسه في مجموعة من الألفاظ أو الكلمات . والسبب في ذلك أن الأنعام والألوان والأشكال لا تخيلنا إلى أي شيء خارجي عنها ، فهي بعيدة كل البعد عن أن تكون مجرد علامات أو إشارات ، وإنما هي في صميمها « أشياء » ، أو « موضوعات » . حقا إنني قد أستطيع أن أنسب إلى الزهور « لغة » خاصة ، فأفهم من « الورود البيضاء » ، معنى « الوفاء » ، ولكنني عندئذ إنما أكف عن رؤيتها باعتبارها زهوراً فأخترقها بنظري لكي أمتد إلى حقيقة مجردة فيما وراءها ، وأتأساها من حيث هي أشياء لها شكلها الخاص ورائحتها الخاصة ، ولا أتصرف بإزاتها تصرف الفنان الحقيقي . وأما — في نظر الفنان — فإن اللون ، وباقية الورد ،

(1) Sartre : - Situations, II. , p. 108.

ورنين المعلقة فوق الطبق، إنما هي جميعاً «أشياء» بكل ما لهذه الكلمة من معنى، وبالتالي فإننا نراه يتوقف عند كيفية النغم أو الشكل، لكي لا يلبث أن يعود إليها مرة بعد أخرى، مكتفياً بتحويل تلك الأشياء إلى قماشه على هيئة «موضوعات متخيلة». ومن هنا فإن الفنان — على العكس من الأديب — بعيد كل البعد عن النظر إلى الألوان والأنغام باعتبارها «لغة»، ما دام الهدف الذي يرى إليه هو خلق أشياء، لا تسجيل علامات، أو استعمال إشارات. ولا شك أن المصور حين يضع على قماشه مزيجاً من الأحمر والأصفر والأخضر، فإنه لا يريد لهذا المزيج أن يكون بمثابة علامة محددة تشير إلى دلالة خاصة، وإنما هو يريد أن يضع أمام أنظارنا «شيئاً» لا يحيلنا بصراحة إلى أى موضوع آخر. صحيح أن ثمة روحاً معينة تنبعث من خلال هذا المزيج من الألوان، خصوصاً وأن ثمة بواعث خفية قد حدثت بالمصور إلى اختيار اللون الأصفر (مثلاً) بدلاً من اللون البنفسجي، وهو ما يدفعنا إلى القول بأن الموضوعات التي ابتدعها الفنان على هذا النحو إنما تعكس بعض الميول الدفينة في نفس صاحبها؛ ولكن من المؤكد — مع ذلك — أن هذه الموضوعات لا تعبر مطلقاً عن غضبه، أو قلقه، أو سروره، بنفس الطريقة التي تعبر عنها أقواله أو سمته وجهه. ولعل هذا هو السبب في أننا قلنا نستطيع أن نلح انفعالات الفنان بصراحة في صميم موضوعاته، على الرغم من أننا نشعر بأن هذه الموضوعات مشبعة بالكثير من شخصاته الوجدانية. ومهما كان من أمر تلك اللغة الصامتة التي ينسبها البعض إلى فن كفن التصوير، فإن سارتر يؤكد أن المصور لا يقدم لنا علامات أو إشارات، بل هو يقدم لنا أشياء أو موضوعات. ولما كان المصور لا يرسم دلالات، كما أن الموسيقار لا يقدم لنا معاني، فليس بدعاً أن نجد سارتر ينفي عن التصوير والموسيقى كل «التزام»^(١).

وإذا كان الجانب الأكبر من فلسفة سارتر الجمالية قد انصرف إلى دراسة الأدب، فذلك لأن الفيلسوف الوجودي الكبير قد وجد في الأدب

(1) J-P. Sartre : « Situations, II. ; Qu' est-ce que la littérature ? » 1948, NRF., pp. 59 — 63.

— دون غيره من الفنون الأخرى — أصدق مثال للالتزام Engagement .
وقد حصر سارتر فلسفة الأدب في مشكلات أدبية أربع عبر عنها في الجزء
الثاني من كتابه المواقف على النحو التالي : « ما هو الأدب ؟ وما هي الكتابة ؟
ولماذا نكتب ؟ ولماذا نكتب ؟ » . وقد أجاب سارتر على هذه المشكلات الأربع
إجابة المفكر الملتزم الذى يفهم حاجات عصره ، ويحاول الاستجابة لمواقف
الإنسان المعاصر في مجتمع ما بعد الحرب . والحق أنه ليس في وسع الكاتب
— فيما يقول سارتر — أن يكتب عن المجموع البشرى بصفة عامة ، أو عن
الإنسان المجرد في كل العصور ، وكأنما هو يكتب لقارئ « لا زمانى » . وإنما
هو لابد من أن يكتب عن الإنسان المشخص — في وحدته الكلية — لعصره
ومعاصريه . وعلى الرغم من أن الإنسان — عند سارتر — مطلق ، إلا أنه
« مطلق » في زمانه ، وتاريخه ، وفوق أرضه ^(١) . فالأدب عند سارتر لابد
من أن يكون أولاً أدب التزام ، ثم هو ثانياً لابد من أن يكون أدب مواقف .
وقد عبر سارتر عن هذا المعنى بصراحة حينما كتب يقول : « ليس من شك
في أن العمل الأدبي إنما هو واقعة اجتماعية ، فلا بد للكاتب — حتى قبل
أن يمسك بالقلم — من أن يكون على اقتناع عميق برسالته ، أو هو لابد من أن
يكون مشبعاً بروح المسئولية تجاه عمله . والواقع أن الأديب مسئول عن كل
شيء : عن الحروب الخاسرة أو الكاسية ؛ عن ضروب التمرد وأصناف الردع ؛
وهو إذا لم يكن حليفاً طبيعياً المظلومين فإنه لن يكون إلا شريكاً للظالمين .
ولكن ، لا لأنه كاتب لحسب ، بل لأنه إنسان أيضاً . ولا بد له كذلك من
أن يعيش تلك المسئولية ويريد لها (ولا غرو ، فإنه لشيء واحد — بالنسبة
إليه — أن يعيش أو أن يكتب ؛ ولكن ، لا لأن الفن ينقذ الحياة ، وإنما
لأن الحياة تعبر عن المشروعات ، وقد اختار هو الكتابة مشروعه) .. » ^(٢)
ثم يستطرد سارتر فيقول إنه ليس من شأن الأديب أن يتنبأ بمستقبل الحركة
الأدبية التى يقوم بها ، وإنما كل ما عليه أن يحقق إلتزامه « فى الحاضر » .

(1) Sartre : « Situations, II. » p. 15.

(2) Ibid, pp. 51—52.

ولئن كان من المستحيل على الأدب أن ينتج أدبا طيبا يعرض المشاعر السيئة ، إلا أن الشاعر الصالحة ليست معطاة سلفاً أبداً . وإنما لابد لكل امرئ من العمل على ابتداعها بدوره . ولما كانت كل وسائل الفرار أو الهروب ممتنة على الكاتب ، فليس عليه سوى اتخاذ موقف مما يجرى في مجتمعه ، دون أن يكون في استطاعته التحليق فوق عصره من أجل مشاهدته من وجهة نظر الأبدية . وسارتر يقدم لنا في دراسته الجمالية الأدب صفحات رصينة تنور في معظمها حول « علم الاجتماع الأدبي » ، فراه يدرس موقف الأدب الفرنسي في القرون الثلاثة الماضية على التعاقب ، لكن ينتهي إلى تحليل دور الكاتب الأوروبي (والفرنسي بصفة خاصة) في مجتمع ما بعد الحرب . ولكن على الرغم مما في تحليلاته من حق ، فإن الطابع الاتزامي الذي غلب على ملاحظاته — كما لاحظ البعض — قد وسّمها بصيغة التحيز أو عدم الموضوعية ، فلم يعد في وسعنا أن ندخل هذه الدراسة في عداد البحوث الجمالية العلمية بمعناها الدقيق . ومعنى هذا أنه على الرغم مما في دراسة سارتر لفلسفة الأدب من نظرات فلسفية عميقة ، وملاحظات جمالية دقيقة ، فإن علماء الجمال — من أمثال ريمون باير Bayer — قد رفضوا إلحاقها بدراساتهم العلمية الموضوعية . وربما كانت أصالة فلسفة الأدب عند سارتر أوضح ما تكون في دراسته للإبداع الفني في مضمار النثر ؛ ولكنها أصالة الفيلسوف الذي يفهم أن النثر هو أولاً وقبل كل شيء تعبير عن وجهة نظر العقل ، وأن الكتابة هي طريقة معينة من طرق الالتزام أو إرادة الحرية .^(١)

وقد كتب سارتر صفحات طويلة رائعة عن وظيفة الأدب الاجتماعية ، والعلاقة الجدلية بين الكاتب والقارئ ، وصلة الأدب بالعمل ، وعلاقة حرية الكاتب بحرية القارئ ، ومسئولية الأديب عن الكتابة أو عدم الكتابة . . . إلى آخر تلك الموضوعات العديدة التي أصبحت اليوم في متناول القارئ العربي العادي ، خصوصاً بعد أن ترجمت إلى العربية معظم كتابات

(١) انظر كتاب إبراهيم : « فلسفة الجمال عند سارتر » مجلة « العربي » ، العدد ٦٤ ، مارس سنة ١٩٦٤ ، ص ٧٤ — ٧٥ .

سارتر في هذا المضمار . . . ولكن ما يستوقفنا من هذه الصفحات على وجه الخصوص إنما هو موقف سارتر من قضية « الفن للفن » ، على نحو ما عبر عنها كانت في كتابه المعروف : « نقد ملكة الحكم » . وهنا يثور سارتر على التعبير الذي اصططنه كانت للإشارة إلى العمل الفني ، ألا وهو قوله إنه « غاية بدون غاية » ، فيقرر أن مثل هذا التعبير قد يوحي بأن الموضوع الجمالي إنما يقدم لنا مجرد مظهر للغائية ، وبالتالي فإنه يقتصر على استثارة النشاط الحر المنظم للخيال . ولكن لما كان دور الخيلة — كما سبق لنا القول — دوراً تركيبياً ، لا مجرد دور تنظيمي ، فإنه لا يمكن أن يكون العمل الفني شيئاً مجرد غاية توضع أمام حرية القارئ أو المتأمل ، حتى يعيد تركيب الموضوع الجمالي باستخدام الآثار التي خلفها له الفنان . وهنا يظهر الفارق بين الجمال الفني والجمال الطبيعي : فإننا لا نجد في جمال الطبيعة غاية باطنة فيه ، بل نحن نفترضها افتراضاً ، كأن نرى في الزهرة من التناظر والأنسجام والانتظام وتوافق الألوان ما يحفزنا إلى البحث عن تفسير غائي لكل صفاتها ، فنفترض أن كل هذه مجرد وسائل قد نظمت في سبيل تحقيق غاية مجهولة ، في حين أن « الغاية » باطنة في صميم الجمال الفني ، إن لم نقل بأن العمل الفني نفسه هو منذ البداية « غاية » . ولكن ، على حين أن « كانت » كان يظن أن العمل الفني يوجد أولاً ، ثم يكون بعد ذلك موضعاً للتأمل أو موضوعاً للرؤية ، نجد أن سارتر يقرر أن العمل الفني لا يوجد إلا حين ننظر إليه ، مادام من طبيعته أن يكون نداء خالصاً أو مجرد مطلب يستلزم التحقيق . — ومعنى هذا أنه لا وجود للجمال الأدبي (مثلاً) إلا بفضل تلك العملية الذهنية التي يقوم بها القارئ حين يأخذ على عاتقه تحقيق مهمة القراءة . وإذا كان للعمل الأدبي قيمة ، أو على الأصح إذا كان هو نفسه « قيمة » ، فما ذلك إلا لأنه « نداء » يوجه إلى حرية القارئ ^(١) .

وليس أممن في الخطأ بما وقع في ظن البعض من أن الكاتب يكتب

(1) Sartre : « Situations, II. », pp. 97 — 98.

نفسه ، وكان كل مهمة الكاتب أن يخط على القرطاس أحاسيسه وانفعالاته .
والواقع أن الفعل الإبداعي إنما هو لحظة مجردة ناقصة من لحظات الانتاج
الفنى ، بحيث انه لو وجد الأديب بمفرده ، لما تحقق العمل باعتباره « موضوعاً » ،
ولاتهى الأمر بالأديب نفسه إلى اليأس أو العدول عن الكتابة . ولكن
الحقيقة أن عملية الكتابة تفترض عملية القراءة ، وأن الجهد المزدوج الذى
يقوم به الكاتب والقارى هو الذى يعمل على ظهور ذلك الموضوع العيى
الخيالى الذى نسميه باسم « العمل الفنى » . ولهذا يقرر سارتر أنه ليس ثمة فن
إلا للآخرين وبالأخرين^(١) . وسارتر يسهب فى الحديث عن صلة الأديب
بالقارى ، فيقول إن العمل الأدبى لا يبلغ تمامه ، اللهم إلا إذا وضع الكاتب
فصب عينيه أنه يكتب ليواجه نفسه أمام حرية القارى . وليست عملية
المطالعة أو القراءة نفسها سوى مركب أو مؤلف *Synthèse* من الادراك
الحسى والابداع الفنى .

ولابد لنا من أن نشير هنا بإيجاز إلى « ديكالكتيك » التآزر المتبادل بين الذات
والموضوع لدى الفنان الذى يقوم بعملية الابداع . وهنا نجد سارتر يقرر أن
الملاحظ فى الادراك الحسى — عادة — أن « الموضوع » يكون هو الشيء .
الجوهرى ، بينما تبقى « الذات » بمثابة شيء غير جوهرى . ولكن « الذات »
تتشدد الحصول على رتبة جوهرية ، فليس بدما أن نراها تتجه نحو الخلق أو
الابداع ، لكى لا تلبث أن تصبح هي الشيء الجوهرى ، بينما يصبح
« الموضوع » شيئاً غير جوهرى . ثم تجيء عملية القراءة فتكون بمثابة مظهر
لتآلف الادراك الحسى والابداع الفنى : إذ تكون فى وقت واحد تقريراً
لجوهرية الذات وجوهرية الموضوع . وهنا يكون « الموضوع » جوهرياً لأنه
على وجه التحديد ذلك الشيء المفارق الذى يفرض علينا أبنيتة الخاصة ،
والذى لا بدمن انتظاره واحترامه . وأما « الذات » فإنها تكون جوهرية :
لأنها هي التى تكشف عن وجود الموضوع ، إن لم تقل بأنها تضمن قيام هذا

الموضوع باعتباره حقيقة ماثلة في عالم الوجود الخارجي . ومن هنا فإن القارئ يحس بأنه يقوم بعملية مزدوجة قوامها الاكتشاف والاختراع ، وكأنما هو يبدع الموضوع الجمالي حين يكتشفه ، أو كأنما هو يكتشفه حين يبدعه ! وإن سارتر ليفرق بين النثر والشعر ، فيقول إن النثر أدب ملتزم ، في حين أن الشعر أدب غير ملتزم . ولا شك أن هذه التفرقة تدلنا على أن سارتر قد صدر في فهمه للشعر عن مفهوم الشعر الغنائي الحديث الذي يعتمد أساساً على الصور اللفظية . وعلى حين أن الشاعر — في نظر سارتر — يتوقف عند الألفاظ ، كما يتوقف المصور عند الألوان ، أو الموسيقار عند الأنغام ، نجد أن النثر (أو الكاتب) « يستخدم » الألفاظ ولا « يتخدها » ، فهو يلزم نفسه في عالم اللغة دون أن يقوى على اتخاذ موقف الصمت . والحق أن الشعراء — على حد تعبير سارتر — أناس يرفضون أن يستخدموا اللغة ، فهم لا ينظرون إلى الكلمات بوصفها أدوات ، بل هم ينظرون إليها باعتبارها أشياء . وإذا كان العالم اللغوي بالنسبة إلى النثر عالماً من الدلالات أو الإشارات أو المعاني ، فإن العالم اللغوي بالنسبة إلى الشاعر إنما هو عالم من الأشياء أو الموضوعات . ومعنى هذا أن اللغة — في نظر الشاعر — بناء من أبنية العالم الخارجي ، ولهذا فإنه لا يرى في الكلمات رموزاً تشير إلى بعض مظاهر هذا العالم ، بل « صوراً » واقعية لتلك المظاهر . وعلى حين أن الإنسان العادي الذي يتحدث إنما هو قائم فيها وراء الكلمات ، على مقربة من الأشياء ، نجد أن الشاعر يتخذ من الألفاظ غايات في ذاتها . وهذا هو السبب في أن المعنى — بالنسبة إلى الشاعر — مصبوب في قالب اللفظ ، مستوعب في جرس الكلمة ، وكأنما هو شيء عيني أزلي غير مخلوق ! والكلمات بالنسبة إلى النثر أدوات أو موضوعات أليفة مستأنسة ، في حين أنها بالنسبة إلى الشاعر أشياء طبيعية لا زالت في حالة الوحشية الفطرية ! ولكن ليس معنى هذا أن الكلمات قد فقدت — في نظر الشاعر — كل دلالاتها ، وإنما الذي نغنيه أن الكلمات قد أصبحت عند الشاعر دلالات طبيعية ، وكان معنى اللفظ باطن فيه ، أو كان دلالة الكلمة خاصية كامنة فيها ! وعلى حين أن المتحدث إنما

يتخذ موقفاً معيناً في صميم العالم اللغوي ، بحيث أن كلماته لتبدو وكأنها هي امتدادات لأفعاله في الواقع الخارجى نفسه ، نجد أن الشاعر يحيا خارج اللغة ، ومن ثم فإنه لا يرى في الألفاظ مجرد أدوات أو وسائط للسيطرة على العالم ، بل هو يرى فيها مجرد صور لبعض مظاهر هذا العالم . ومن هنا فإن الألفاظ الشعرية تتجمع بفعل بعض الارتباطات السحرية القائمة على التوافق والتنافر ، مثلها في ذلك كمثل الألوان أو الأنغام حين تتجاذب أو تتنافر . وهكذا ينظر الشاعر إلى « الكلمة » على أنها فح يصطاد في شبابه بعض الحقائق الهاربة ، وكان اللغة بأسرها قد أصبحت في نظره مرآة للعالم . وسرطان ما يتغير التكوين الأساسى للفظ في نظر الشاعر ، فيصبح لجرس الكلمة ، وطولها ، وارتباطاتها بالمذكر أو المؤنث ، ومظهرها البصرى بصفة عامة ، طابع خاص يجعل لها وجهاً محسوساً ، وعندئذ لا تعود الكلمة مجرد « تعبير » عن المعنى ، بل تصبح بمثابة « تمثيل » له . ولعل هذا هو السبب في إثارة الشعراء لبعض الألفاظ أو الكلمات ، اعتقاداً منهم بوجود تشابه صرى بينها وبين الأشياء التى تشير إليها أو تدل عليها . وحين يؤلف الشاعر بين بعض تلك الكلمات أو الألفاظ ، فإنه في الحقيقة إنما يحقق ضرباً من التنظيم بين بعض العوالم الصغرى Microcosmes ، وكأنما هو يريد أن يخلق منها موضوعاً ، لا مجرد عبارة ! حقا أن الشاعر يقذف بشاعره إلى القصيدة التى ينظمها ، ولكن بمجرد ما تستحيل تلك المشاعر إلى شعر ، فإن الكلمات سرعان ما تستولى عليها ، اسكى لا تلبث أن تحيلها إلى مجازات واستعارات قد لا تدل عليها حتى في عيني الشاعر نفسه ! ولا غرو ، فإن من شأن الألفاظ الشعرية ، أن تتجمع كالأشياء ، اسكى تتألف من ارتباطها « وحدة شعرية » ، هى ما يصح أن نسميه باسم « العبارة — الموضوع » : La Phrase-objet وما يميز العبارة الشعرية إنما هو على وجه التحديد انتظام ألفاظها المنتقاة بحيث تتألف من مجموعها المنتظم « صورة ذهنية » . وسواء أكانت هذه العبارة تقريرية ، أم استنهامية ، أم استنكارية ، فإنها في كل هذه الحالات لا يمكن

أن تخرج عن كونها « صورة ذهنية » قد تألفت من اتساق بعض الكلمات . ولا حاجة بنا إلى القول مرة أخرى بأن الكلمات عند الشاعر هي أشياء أو موضوعات ، في حين أنها لدى الناثر دلالات أو إشارات إلى موضوعات . ألسنا نلاحظ أن الأفعال نفسه سرعان ما يستحيل على يد الشاعر إلى « شيء » ، فلا يلبث أن يصير في « عتامة » *opacité* الأشياء ، فكيف تنتظر من القصيدة أن تعبر عن الغضب أو الحنق الاجتماعي أو الكراهية السياسية ، في حين أن مجرد تحول هذه المشاعر إلى عبارات شعرية هو الكفيل بإلقاء ظلال الألفاظ على أضواء المعاني ؟ « إن الناثر حينما يصف لنا مشاعره ، فإنه يعمل على توضيحها وإلقاء الأضواء عليها ، وأما الشاعر فإنه بمجرد ما يصب انفعالاته في قصيدته ، فإنه لا يصبح في مقدوره من بعد التعرف عليها ، لأن الألفاظ سرعان ما تستولى عليها ، فلا تلبث أن تخترقها وتنفذ إليها وتعمل على تحويرها ، وعندئذ لا تعود تلك الألفاظ تعبر عنها أو تشير إليها أو تدل عليها ، حتى في نظر الشاعر نفسه ^(١) » .

من كل ما تقدم يتبين لنا أن سارتر قد نفي الالتزام عن الشاعر ، في حين أنه قد جعل من النثر — باعتباره وجهة نظر العقل — عالمًا لنويا لا يقوم إلا على الالتزام . والحق أن الأدب إنما يلزم نفسه في عالم اللغة ، فهو لا يستطيع أن يصمت ، بل هو حتى إذا صمت ، فإن صمته نفسه لابد من أن يجيء ناطقًا ! والكاتب الملتزم يعلم تمام العلم أن القول نفسه فعل ، ومن ثم فإنه يدرك ما إمكاناته من خطورة بوصفها أداة اجتماعية تحمله مسؤولية أمام نفسه وأمام الغير . وإذا كان من شأن اللغة أن تقوم بالكشف عن بعض جوانب من الحقيقة ، فإن مثل هذا الكشف لابد من أن يجيء منطويًا على بعض التغيير ، باعتباره « مشروعًا » يراد من ورائه مخاطبة حرية القارئ . ويمضي سارتر إلى حد أبعد من ذلك فيقول مع بريس باران *Bricot - Parain* « إن الكلمات مسدسات محشوة ؛ وإذا تحدث [الكاتب] فإنه إنما يطلق النار .

(1) J-P. Sartre : « Situations, II. », Gallimard, 1948, p. 69.

حقاً لقد كان في وسعه أن يصمت ، ولكن ما دام قد اختار لنفسه أن يطلق النار ، فإن من واجبه أن يفعل هذا كرجل ، بأن يصوب نحو أهداف ، لا كطفل يطلق النار كيفما اتفق ، مغلقاً عينيه ، مقتصرأ على التلذذ بسماع أصوات الطلقات وهي تدوى من بعيد^(١) وتبعاً لذلك فإن مهمة الكاتب هي العمل على تقديم العالم للآخرين ، بحيث لا يكون في وسع أحد من بعد أن يتجاهل حريته ، أو أن يتنكر لمسؤوليته ، أو أن يزعم لنفسه أنه برى . وما دام الأديب إنما هو ذلك الإنسان الذي قد أخذ على عاتقه أن « يلتزم » في عالم اللغة ، فليس هناك مخرج للأديب من هذا العالم المعنوي الذي أراد لنفسه أن يحقق مشروعه في نطاقه ، متخذاً من « الكتابة » طريقته الخاصة في إرادة الحرية . وكما أن الوقفة الموسيقية إنما تستمد وظيفتها من الانغماس الموسيقية التي تجي قبلها وبعدها ، فإن الصمت أيضاً إنما يتحدد بالقياس إلى الكلمات السابقة عليه واللاحقة له . ومن هنا فإن هذا الصمت نفسه إنما هو لحظة من لحظات اللغة . وحين يصمت المرء فإن هذا لا يعني أنه قد أصبح أبكم ، وإنما كل ما هنالك أنه لا يريد أن يتكلم ؛ والامتناع عن الكلام إنما هو نفسه كلام . وقد يؤثر الأديب في بعض الأحيان أن يضرب صفحاً عن بعض المسائل فلا يتعرض لها ، أو لا يتطرق للحديث عنها ، ولكن في وسعنا مع ذلك أن نسائل مثل هذا الأديب عن السبب الذي من أجله آثر الحديث عن هذا الأمر دون ذلك ، إذ ما دام المقصود من « الحديث » إنما هو « التغيير » ، فإن من حقنا أن نعرف لماذا أراد الأديب أن يعمل على تغيير هذا الوضع دون ذاك؟^(٢)

وهنا قد يقال إن المرء لا يكون كاتباً بمجرد أنه قد اختار أن يقول أشياء بعينها ، وإنما لأنه قد اختار أن يقولها على نحو بعينه . ومعنى هذا أن ما يتخلع على النثر كل قيمته إنما هو أولاً وبالذات « أسلوب » الكاتب . ولكن لما كان من شأن الالتقاط — في النثر — أن تكون شفافة تسمح لعين القارئ

(1) Sartre : - Situations, II. -, pp. 73 — 74.

(2) Ibid., pp. 74—75.

باختراقها من أجل التفاضل إلى معانيها ، فإن الأسلوب الأدبي الصحيح إنما هو ذلك الذى لا يكاد ينتبه إليه القارئ ، لأنه يقوم بدوره فى خدمة المعاني وتوضيحها ، دون أن يستوقف أنظارنا ، وكأنما هو لوح زجاجى غير مصقول يتوسط بين القارئ والكاتب ! ولهذا يقرر سارتر أن من شأن المتعة الجمالية — فى النثر — (إذا أريد لها أن تكون نقية خالصة) ، أن تجىء دائماً كشيء زائد غير مقصود ، أو كشيء خفى لا يكاد المرء يفتن إليه . وسارتر هنا يعارض جيرودو Jiraudoux الذى كان يقول : « إن بيت القصيدة فى النثر هو الاهتمام إلى الأسلوب ؛ وأما الفكرة فإنها تجىء من بعد » ، فإد عليه قائلاً : « ولكن الفكرة لا تجىء مطلقاً على هذا النحو ، ! ولو أننا فهمنا المواضيع — فيما يقول سارتر — على أنها مشاكل متفتحة باستمرار ، وكأنما هى نداءات ، أو دعوات ، لكان فى وسعنا أن ندرك كيف أن الأدب لا يفقد شيئاً حين يجعل من نفسه فناً ملزماً . وكما أن علم الفيزياء الحديث يقدم للرياضيات مشكلات جديدة تضطرها إلى وضع « رمزية » جديدة ، فإن الضرورات الاجتماعية والميتافيزيقية التى يواجهها الفنان المعاصر قد أصبحت تضطره إلى الأخرى إلى البحث عن لغة جديدة وأساليب تكنيكية جديدة . وإذا كان الكاتب الفرنسى الحديث لم يعد يكتب كما كان يفعل أدباء القرن السابع عشر فى فرنسا ، فاذلك إلا لأن لغة راسين ومعاصره لم تعد تلائم عصر الآلة والبروليتاريا . (« المواقف » ، الجزء الثانى ، ص ٧٦) .

ولما كان « الالتزام » فى رأى سارتر قائماً على حرية الأديب الذى يواجه نفسه أمام حرية للقارئ ، فليس بدعاً أن نجد لهذه القضية عند سارتر طابعاً أخلاقياً . والواقع أن فى أعماق « الأمر الجمالى » : *L'Impératif Esthétique* : إنما يكمن « أمر أخلاقى » *Impératif Moral* . وذلك لأن الكاتب الذى يأخذ على عاتقه مهمة الكتابة إنما يعترف بحرية القراء ، كما أن القارئ الذى يشرع فى عملية المطالعة يعترف بحرية الكاتب ، وبالتالي فإن العمل الأدبى — أياً ما كانت الزاوية التى ننظر منها إليه — لابد من أن يبدو لنا بصورة « فعل

ثقة ، في حرية البشر . ولما كان كل من الكاتب والقارى لا يعترف بهذه الحرية إلا لكي يتيح لها الفرصة للظهور ، فإن في إمكاننا أن نعرف العمل الأدبي بقولنا إنه « تقديم خيالى للعالم ، من حيث إن العالم يقتضى ظهور الحرية البشرية . » والكاتب — بهذا المعنى — إنما هي تعاقد حر كريم بين القارى . والكاتب ، أساسة الثقة المتبادلة بين الواحد منهما والآخر ، ودعامته مواجهة الحرية الواحدة منهما للحرية الأخرى . وتبعاً لذلك فإن سارتر يقرر أنه ليس ثمة « أدب متشائم » ، لأنه مهما كان من سواد تلك الألوان التي قد يصطنعها الأديب في تصويره للعالم ، فإنه لا يصور لنا العالم إلا لكي يتيح للبشر الأحرار أن يحسوا بحريتهم أمام العالم . ولكن هناك روايات جيدة وروايات سيئة ، والرواية السيئة إنما هي تلك التي ترمى إلى استثارة إعجاب الناس عن طريق ضرب من الرياء أو النفاق ، في حين أن الرواية الجيدة إنما هي التي تستند إلى مطلب أخلاقي وتقوم على ضرب من الإيمان أو الثقة . وإذا ارتاب القارى في نية الكاتب ، فظن أنه إنما يصدر في كتابته عن أهوائه ، أو أنه إنما يكتب في سبيل إشباع أهوائه ، فإن ثقته في الكاتب لابد من أن تتلاشى ، إذ يتضح له أن العمل الأدبي الذى هو يرازاه لا يخرج عن كونه حلقة في سلسلة من الأمور الموجهة سلفاً وجهة تحكيمية خالصة . . وليس من المعقول مطلقاً أن يضع الأديب بين يدي القارى عملاً فنياً يتطلب منه تسويغ الظلم أو تصويب الاستعباد أو إقرار استغلال الإنسان لأخيه الإنسان . « وقد نستطيع أن نتصور رواية جيدة تكون من تأليف كاتب أمريكي أسود ، حتى لو كانت تفيض بكرامية البيض ، إذ أن ما يدعو إليه من وراء هذه الكرامية إنما هو حرية جنسه . ولما كان كاتب هذه الرواية يسيب أن أتخذ منه موقفاً كريماً قوامه الأنيحية ، فإني لن أحتمل — حين أستشعر ذاتي باعتبارها حرية خالصة — أن أبقى في زمرة مثل هذا الجنس الظالم . وهكذا تجدى أثور على الجنس الأبيض . وعلى نفسى أيضاً بوصنى جزءاً منه ، فلا أملك سوى دعوة سائر الحركات إلى المطالبة بتحرير الملونين . . . وليس في وسع أحد أن يتطلب منى — في اللحظة التي أشعر فيها بأن حريتي مرتبطة بحرية غيرى من الناس ارتباطاً وثيقاً

لا تنفصم عراه — أن أستخدم هذه الحرية في الموافقة على استبعاد قوم منهم». وهكذا يخلص سارتر إلى القول بأنه أيا ما كان نوع الأدب الذي يكتبه الأديب، وسواء أكان حديثه يدور حول بعض الأهواء الفردية أم حول مهاجمة بعض الأنظمة الاجتماعية، فإنه لا يمكن أن يكون إلا إنساناً حراً يخاطب أناساً أحراراً، وبالتالي فإن الموضوع الأوحده للأدب إنما هو « الحرية ». وما دام الكاتب لا يكتب إلا لقوم أحرار، فإن فن النثر سيظل دائماً أبداً حليفاً لذلك النظام الأوحده الذي يكون للكتابة فيه معنى، ألا وهو نظام الديمقراطية. وأى تهديد تتعرض له الديمقراطية، فإنه لا بد من أن ينسحب أيضاً على فن النثر. وقصارى القول أن من شأن الأدب أن يقذف بصاحبه إلى الممعة: لأنه ما دامت الكتابة صورة من صور إرادة الحرية، فإن كل من أخذ على عاتقه مهمة الشروع في الكتابة، سرعان ما يجد نفسه — سواء أراد أو لم يرد — منخرطاً في معركة الحرية، ملتزماً بالدفاع عن حريته وحرريات الآخرين...^(١)

وهكذا وضع سارتر الفنر في جانب، وشقي الفنون الأخرى من شعر، وتصوير، وموسيقى، ونحت، في جانب آخر، وكان الالتزام وقف على الكاتب وحده، أو كأن في استطاعة باقي الفنون الأخرى أن تستقل عن كل غاية اجتماعية. والحق أن سارتر قد أراد أن يقول لنا إن الأدب في جوهره، نفعى، فليس بدعا أن يقترن بالالتزام والدعوة إلى الحرية، في حين أن غيره من الفنون إنما هي أقرب إلى التخيل منها إلى التدبر العقلى، ففى أدخل في باب المواقف والانفعالات منها في باب المعاني والدلالات، وبالتالي فإنها ليست من « الالتزام » في شيء. ولا شك أن سارتر كان متأثراً في فهمه هذا للشعر بالنزعة الرمزية في الشعر الفرنسى، على نحو ما عبر عنها — بصفة خاصة — الشاعر الفرنسى الكبير رامبو: Rimbaud. ولكن من المؤكد أنه لو اتجه المرء بعينه نحو شعراء من أمثال هيلدران، ونوفالس، وت. س. إليوت، وغيرهم

لوجود في الشعر من المعاني الذهنية والدلالات الميتافيزيقية ما قد يدفعه إلى التقليل من حدة تلك الهوة التي أقامها بين النثر والشعر . والحق أن الفن — سواء أكان شراً أم شعراً أم تصويراً أم نحتاً أم موسيقياً أم غير ذلك — إنما هو في حقيقته لغة رمزية تقوم على طائفة من الأشكال أو الرموز . فليس هناك موضع للقول بأن المصور يهدف إلى اللون في ذاته ، أو أن الموسيقار يهدف إلى النغم في ذاته ، أو أن الشاعر يهدف إلى اللفظ في ذاته ، وإنما لابد من التسليم بأن ألوان رنوار تحمل دلالات ، وأن موسيقى بيتهوفن تتطوى على معان ، وأن قصائد إليوت عامرة بالافكار . ومهما كان من أمر تلك التفردة الحاسمة التي أقامها سارتر بين النثر من جهة ، وغيره من الفنون الأخرى من جهة أخرى ، فستظل الفنون جميعاً لغات رمزية تتنوع أساليبها ، وتعدد أشكالها ، ولكنها تتفق جميعاً في كونها تعبر عن العمليات الدينامية لحياتنا الباطنية ، وأنها تقوم بجهد تركيبى هائل من أجل تزويدنا بنوع جديد من الحقيقة ، ألا وهي حقيقة الأشكال الخالصة ، لا الأشياء التجريبية . ومن هنا فإن لكل عمل فني بناء ذهنياً يكشف عن ضرب من ضروب « المعقولة » ، ألا وهي معقولة « الصور » أو « الأشكال » ولو أن سارتر فهم ما في الفن من « لغة رمزية » لما تورط في استبعاد فنون كالشعر والتصوير والموسيقى من دائرة الالتزام ، بحجة أنها مجرد وسائل في خدمة المتعة الجمالية الخالصة ، دون أن تكون لها أدنى دلالة معنوية أو فكرية !

وأخيراً قد يحق لنا أن نقف وقفة قصيرة عند مذهب سارتر في الجمال ، الذي نقارن بينه وبين مذهب برجسون . وهنا نجد أن سارتر قد فرق — كما فعل برجسون من قبل — بين مستوى الحلم ومستوى الفعل ؛ ولكن على حين أن برجسون قد ربط الخبرة الجمالية بالواقع ، نجد أن سارتر قد ربط الجمال باللاواقعي l'Irréel . وآية ذلك أن « الواقعي » — في رأى سارتر — لا يمكن أن يكون « جميلاً » على الإطلاق ، بل إن الجمال صفة خاصة تطلع على الموضوع ضرباً من « اللاواقعية » . وأنت حين تنظر إلى أى موضوع

من الموضوعات — من وجهة نظر جمالية — فإن هذا الموضوع سرعان ما يتفك عن الوجود في العالم الوائعي باعتباره شيئاً يشغل حيزاً في المكان ، وبالتالي فإنك لا تعود تهتم به بوصفه موضوعاً فنياً ذا قيمة عملية . ومعنى هذا أن الموضوع يصبح عندئذ كما لو كان متخفياً وراء ذاته ، ومن ثم فإنك لا تعود تقوى على لمسه ، وكأنما هو قد أصبح دون متناوئك ، فلم يعد في وسعك سوى أن تستشعر بإزائه ضرباً من الإحساس الأليم بالمعجز عن إخضاعه لمقاصدك . والحق أن الجمال — في نظر سارتر — إنما ينتمى إلى عالم آخر هو عالم « التخيلة » ، على نحو ما يكشف لنا عنه « الإبداع الفنى » . وليس « الإبداع » سوى تلك القوة البشرية التى تظهرنا على طبيعة « الوعى » باعتباره مصدراً لذلك « العدم » أو « اللاوجود » الذى تفرزه الحرية وتغلف به الوجود الخارجى . وحينما يقرر سارتر أن الإنسان يقحم على العالم كلاً من الخيال والفن ، فإنه لا يعنى بذلك أن ثمة عالماً علوياً يصدر عنه الإبداع الفنى ، بل هو يعنى أن الموضوع الجمالى إنما يستدرجنا إلى عالم « لا واقعى » ، دون أن تكون هناك سماء أفلاطونية يحيا فيها مثال الجمال !

... « إن السيمفونية — فيما يقول سارتر — تتجلى أمامنا باستمرار باعتبارها انفلاتاً مستمراً ، أو غياباً مستديماً . . . ولكن ، حذار من أن نتوهم أنها توجد فى عالم آخر ، كما لو كانت تحيا فى سماء معقولة . أجل ، فى ذلك توجد مثلاً كالمهايات ، خارج الواقع ، أو خارج الوجود ، وأنا من جهة أخرى لا أسمعها فى الواقع مطلقاً ، وإنما أنا أنصت إليها فى عالم الوم أو الخيال فقط . . . وإذن فإن إدراك الجمال — فى نظر سارتر — لابد من أن يستند إلى « التخيل » ، كما أنه لا يمكن أن يتحقق إلا فى عالم « لا واقعى » . ولعل هذا هو السبب فى حرص سارتر على ربط الخبرة الجمالية بالوعى والحرية والتخيل والقدرة على الملاحظة أو إفراز العدم . . الخ .

... لقد كان برجسون يقول إن « الجميل » بنأى بنا عن مستوى « النافع » ، ولكنه لم يذهب مطلقاً إلى القول بأن « الجميل » يقتادنا إلى

« اللاواقعي » . وهكذا بقي « الموضوع الجمالي » عند برجسون سبيلاً فذا للوصول إلى « الوجود » بينما راح سارتر يقرر أن العيان الفني نفسه لا يخرج عن كونه فعلاً من أفعال ذلك « الوعي » الذي يبتث اللاكينونة وينفث العدم في أرجاء الوجود ! وما دام التخيل فعلاً حراً يصنع الجمال ، فسبطل الموضوع الجمالي رفضاً للواقع ، وتعليقاً للوجود الحقيقي ، وانفلاتاً مستمراً من عالم الكينونة . وعلى حين أن برجسون كان يعد « الخدس » الفني بمثابة حركة واعية تنقلنا من « الرمز » إلى « الواقع » ، أصبح سارتر يقرر أن كل عمل فني إنما هو في جوهره إحالة إلى « اللاواقع » ، وسيكون علينا أن ندرس هيدجر لكي نعرف كيف أن العمل الفني « شيء » ، بكل ما لهذه الكلمة من « معنى » ، وكيف أن الجمال لا يعني « التخيل » أو « اللاواقع » كما وقع في ظن سارتر !

الفن حقيقة وشعر

مارتن هيدجر

البفصل العاشر

فلسفة الفن عند هيدجر

ليس بين المفكرين المعاصرين فيلسوف اتهم بالصعوبة والتعقيد، ووصمت فلسفته بالجفاف والاعراب، قدر ما اتهم مارتن هيدجر Martin Heidegger (المولود سنة ١٨٨٩) زعيم الوجودية الألمانية. ولئن كان هيدجر قد أعلن مراراً مخضه على الوجودية الفرنسية المعروفة - خصوصاً على نحو ما عبر عنها جان بول سارتر Sartre - إلا أننا لا نعدم لدى كل من الفيلسوفين الكبيرين اتجاهاً واحداً نحو فهم الكينونة العامة من خلال الوجود الانساني. فليس ثمة اختلاف كبير - من حيث المنهج - بين كل من هيدجر وسارتر، ما دام كل منهما إنما يريد من وراء دراسته للحقيقة البشرية الوصول إلى الحكم على الوجود بما هو موجود، أعنى فهم الكينونة العامة فهما وجودياً صحيحاً.

هذا إلى أن كلا من هيدجر وسارتر قد عمد إلى استخدام «منهج الظواهر» Phenomenological Method في دراسته للحقيقة البشرية، فكان بذلك تليذاً مخلصاً للفيلسوف الألماني الكبير ادموند هوسرل Edmund Husserl (المتوفى سنة ١٩٣٨) الذي كان ينادى بضرورة دراسة وقائع الفكر والمعرفة دراسة وصفية خالصة، بوصفها ظواهر معاشة تعانينا في باطن شعورنا.

وسنرى فيما يلي كيف حاول هيدجر تطبيق هذا المنهج على «الظاهرة الفنية»، فلم يتجه نحو دراسة شخصية الفنان، أو عملية الابداع الفني، بل هو قد مضى مباشرة إلى «العمل الفني»، محاولاً وصفه باعتباره «ظاهرة معاشة».

وقبل أن نخوض في عرض فلسفة هيدجر في الفن، نرى لزوماً علينا أن نشير إلى ما في هذه الفلسفة من اصطلاحات فنية دقيقة قد تعسر ترجمتها أحياناً

إلى أية لغة أجنبية . وهذا هو العائق الكبير الذى اصطدم به معظم مترجمي هيدجر ، حتى لقد اضطروا فى كثير من الأحيان إلى ابتداع ألفاظ هجينة غير مألوفة كانت هى المسؤولة إلى حد كبير عن تعقيد فكر هيدجر ولكننا لا نرى مانعا من عرض آراء هيدجر فى الفن ، دون التقييد بالمصطلحات الخاصة التى اصططنها فى التعبير عن تلك الآراء ، فإن المهم هو الإخلاص لروح هذه الفلسفة ، لا التمسك ببعض المفاهيم الفلسفية الضيقة .

وقد عنى هيدجر بدراسة الفن فى مواضع متفرقة من إنتاجه الفلسفى ، ولكنه وقف على دراسة « الظاهرة الفنية » مبحثا خاصا فى كتابه المسمى « متاهات » : Holzwege ، قدم لنا فى هذا الكتاب صفحات رائعة أطلق عليها اسم « الأصل فى العمل الفنى » ، وعرض فيها لدراسة مقومات « الموضوع الجمالى » . وسيكون رائدنا فى هذا الفصل أن نستعرض الخطوط الرئيسية لهذه الدراسة ، مهتمين على وجه الخصوص بتحديد معالم فلسفة هيدجر فى الفن ، دون التوقف عند التفاصيل الجزئية أو المشكلات الخاصة ، مما قد لا يتسع له المجال فى هذه العجالة القصيرة .

ويبدأ هيدجر دراسته بالبحث عن الأصل فى « العمل الفنى » ، فيقول إن الرأى الذى قد يتبادر إلى أذهاننا لأول وهلة أن « الفنان » نفسه هو الأصل فى « العمل الفنى » . والحق أن الناس يجمعون على القول بأن نشاط الفنان هو الأصل فى ظهور شتى الآثار الفنية التى تضمها المتاحف والمعارض والمكتبات . ولكننا مع ذلك لانحكم على الفنان إلا بالرجوع إلى أعماله الفنية ، لأننا موثقون بأنه « هيات لنا أن نحكم على الصانع ، ما لم ننظر إلى صنيعه يده » ، فالعمل الفنى هو وحده الذى يجعل من الفنان أستاذا فى حرفه ، بحيث قد يحق لنا أن نجعل من « العمل الفنى » معيارا للحكم على « الفنان » . ومن هنا فإن هيدجر يقرر أنه ليس يكفى أن نقول إن الأصل فى العمل الفنى هو الفنان ، بل لابد أيضا من أن نضيف إلى ذلك أن الأصل فى الفنان إنما هو العمل الفنى ! ولكننا ما نكاد نتحدث عن هذا التبادل القائم بين « الفنان » و « العمل

الفنى ، ، حتى نجد أنفسنا يرازه حد ثالث قد يكون هو الأصل الذى صدر عنه الحدان السابقان ، ألا وهو « الفن » نفسه ! فهل نقول بأن « الفن » هو الأصل فى « الفنان » و « العمل الفنى » على السواء ؟ . . . هذا ما يرد عليه هيدجر بقوله : إن « الفن » لفظ لا يخرج عن كونه مفهوما مجردا نشير به إلى مجموعة من الوقائع المشخصة ، ألا وهى الأعمال الفنية والفنانون . . . ولولا تلك الوقائع المشخصة التى نلتقي بها فى عالم الواقع حينما نشهد أعمالا فنية ، ونلتقي بأفراد من الفنانين ، لما كان فى وسعنا أن نتحدث عن « الفن » أصلا . . .

يبد أنه إذا صح أننا لا يمكن أن نفهم « الفن » ، اللهم الا ابتداء من « العمل الفنى » ، فإن من الصحيح أيضا أنه هيات لنا أن نفهم « العمل الفنى » ، اللهم إلا إذا فهمنا أولا ماهية « الفن » . وإلا ، فكيف لنا أن نحكم بأننا يرازه « أعمال فنية » بمعنى الكلمة ، ان لم نكن نعرف من قبل ماذا عسى أن يكون « الفن » ، أو ماهى — على وجه التحديد — ماهية « الحقيقة الفنية » ؟ ولكن ، أليس فى هذا « دور » بالمدنى الذى فهمه الشاعر العربى حينما قال :

مسألة الدور غدت بينى وبين من أحب
لولا مشيى ما جفت لولا جفاها لم أشب

فكيف نقول إذن بأن « العمل الفنى » هو الأصل فى فهمنا للفن ، لئلى نعود فنقول إن « الفن » هو الأصل فى فهمنا للعمل الفنى ؟ . . . ان العقل السلم لئلى حلينا هنا أن نعمل على تجنب مثل هذا « الدور » ، بأر نقول مثلا إن ماهية الفن إنما تنكشف لسا عن طريق عملية التأمل المقارن التى نوازن فيها بين الأعمال الفنية المختلفة ، لئلى ننزع منها بعض السمات المشتركة أو الخصائص العامة . ولكن ، كيف نعرف مقدما أن تلك « الأشياء » التى نتأملها ونوازن بينها هى بالفعل « أعمال فنية » بحق ، إذا كنا لا نعرف سلفا ما هو « الفن » ؟ . . . وأما إذا قيل إن فى وسعنا عن طريق بعض المفاهيم العقلية العليا أن نحدد ماهية الفن ، كان رد هيدجر على هذا الزعم أنه من المستحيل استخلاص ماهية الفن بالاستناد إلى بعض المبادئ الأولية السابقة .

وإذن فلا مفر لنا من قبول هذا « الدور » ، ما دام من العبث أن نحاول فهم « العمل الفني » ابتداء من بعض المفاهيم السابقة ، وما دام من الضروري لنا في الوقت نفسه أن نكشف عن ماهية « الفن » في صميم « العمل الفني » نفسه . ولهذا فإن هيدجر بدعونا إلى الكشف عن ماهية « الفن » ، بالرجوع إلى « العمل الفني » القائم بالفعل في عالم الواقع ، وكأن كل مهمة عالم الجمال إنما هي توجيه الأسئلة إلى « العمل الفني » من أجل الوقوف على حقيقة « وجوده » أو طبيعة « كينونته » الخاصة .

إننا جميعا — فيما يقول هيدجر — لنعرف الكثير من الأعمال الفنية ، فنحن نشاهد نماذج عديدة منها في الميادين العامة ، والكنائس ، والمنازل . الخ . هذا إلى أن الآثار الفنية المختلفة التي خلفتها لنا العصور السالفة ، أو التي أبدعتها أيدي الشعوب العديدة ، مودعة في المتاحف التي نزورها فليس من الصغير علينا أن نلتقي بها أو أن نمنع النظر فيها . وحسبنا أن نتأمل هذه الأعمال الفنية في صميم وجودها الخارجي ، دون التأثر بأية فكرة سابقة ، لكي نتحقق من أن هذه الأعمال معروضة بشكل قد لا يختلف كثيرا عما تعرض به باقي الأشياء . فاللوحة — مثلا — معلقة على جدار البيت ، كما تعلق القبة أو بندقية الصيد ! وليس ما يمنعنا من أن ننقل اللوحة من مكان إلى آخر ، كما حدث مثلا بالنسبة إلى لوحات الكثير من المصورين ، بمن طافت آثارهم الفنية بمعظم بلاد العالم . وفي هذه الحالة إنما تشحن الآثار الفنية في قطارات أو طائرات كما تشحن جذوع الشجر أو أكياس الفحم ! وإذن فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن الأعمال الفنية هي — في جانب منها — مجرد « أشياء » .

وهنا قد يقال إن في مثل هذه النظرة إلى « العمل الفني » حكما خارجيا مبتدلا على إنتاج الفنان ، وكأننا ننظر إلى « العمل الفني » نظرة خادم المتحف الذي يقوم بتنظيفه ، أو نظرة التاجر الذي يقوم بشحن الآثار أو نقلها من مكان إلى آخر . وإنما تكون نظرتنا إلى « العمل الفني » نظرة صائبة حينما نحكم عليه من وجهة نظر « المتذوق » الذي يعيش « الخبرة الجمالية » ويعانها في قرارة نفسه . ولكننا لو نظرنا إلى « العمل الفني » من وجهة نظر المتذوق الذي

يعانى «خبرة جمالية» ، فإننا مع ذلك لن نستطيع أن نفعل جانب «الشئية» فى العمل الفنى . وآية ذلك أن فى النصب التذكارى حجارة ، كما أن فى اللوحة أصباغا لونية ، أو كما أن فى السقفونية ذبذبات صوتية ... الخ . وربما كان فى استطاعتنا أن نقول — بمعنى ما من المعانى — إن النصب التذكارى مائل فى الحجارة ، كما أن اللوحة مائلة فى الألوان ، أو كما أن السقفونية كامنة فى الذبذبات الصوتية ، وهلم جرا .

يبد أن البعض قد يعترض علينا بقوله : إنه لا موضع للحديث عن «شئية» العمل الفنى : فإن العمل الفنى ليس «شيئا» كباقي الأشياء التى نلتقى بها فى تجربتنا العادية ، بل هو «شيء» من نوع خاص ، أو هو شيء مكتمل ينطق بلغة نوعية خاصة تمزله عن كل ما عداه من «أشياء» . ولأريب ، فإن «العمل الفنى» يحدثنا بلغة «قابلة للفهم» عن شيء آخر غير ما يفصح عنه ظاهره ، وكأنما هو «تشبيه» أو «رمز» أو «تمثيل» . فالعمل الفنى — بهذا المعنى — موضوع خاص ينقل إلينا بطبيعته شيئا آخر غير الواقعة المصنوعة ، أو «الشيء» المتحقق . وهيدجر يلاحظ أن مفهوم «الرمز» أو «التشبيه» أو «التمثيل» إنما هو الاطار التقليدى الذى طالما انحصر فى نطاقه تصورنا للعمل الفنى . ولكنه يلفت أنظارنا إلى أن الجانب الشئى فى العمل الفنى إنما هو ذلك الجانب الخصب الذى يكشف لنا عما ينطوى عليه العمل من وحدة فنية . فالشئية هى بمثابة الدعامة المثينة التى تستند إليها مقومات «العمل الفنى» باعتباره موضوعا حسيا . وربما كانت كل حرفة الفنان إنما تنحصر — على وجه التحديد — فى إيجاد «شئية» العمل الفنى ، أعنى فى خلق ذلك «الموضوع الجمالى» الذى يستأثر بأدراكنا الحسى من خلال حقيقته المادية المباشرة . ولهذا فإن هيدجر يتوقف طويلا عند دراسة «العمل الفنى» من حيث هو «شيء» ، حتى يكشف لنا عما فى «الموضوع الجمالى» من «شئية» أو «واقعية» .

وهنا يتساءل هيدجر ماذا عسى أن يكون «الشيء» ؟ ويرد هيدجر على هذا التساؤل فيقول إن أول مفهوم للشيء هو أنه «الجوهر» الذى يتصف ببعض

« الأعراض » ، أو « الصفات » ، فالشيء هو « النواة » التي تتجمع حولها بعض الخصائص أو السمات ، أو هو « الموضوع » الذي يمكن أن تحمل عليه بعض الصفات أو المحمولات . وهذا هو السبب في أن اللغة اليونانية (ومن بعدها اللغة اللاتينية) قد فهمت « العبارة » على أنها مركبة دائماً من « موضوع » و « محمول » : فالموضوع هو « الجوهر » ، والمحمول هو « الصفات » ، أو « الأعراض » التي يمكن أن تنسب إلى هذا الموضوع .

ونظراً لأن الفكر الغربي قد تصور بناء « الشيء » على غرار تركيب « القضية البسيطة » ، فقد وقع في ظله أن كل ما في الوجود إنما هو « جواهر » تنصف ببعض « الكيفيات » أو « الصفات » وهكذا أصبح « الشيء » في نظر الفكر الغربي مجرد « حامل » لبعض الكيفيات أو الصفات ، وكأن ليس للشيء أية كينونة خاصة تعبر عما فيه من تلقائية وباطنية ، وكثافة .

ولكننا ما نكاد نزيح من أمام وجوهنا هذا النقاب الفكري المعتم الذي يفصلنا عن « الأشياء » ، لكي نراها وجهاً لوجه ، في صميم حضورها المباشر ، حتى نجد أنفسنا بازاء فهم جديد « للشيء » ، ألا وهو الفهم القائل بأن « الشيء » هو « الموضوع القابل للادراك » . فالشيء هو ذلك « الموضوع » الذي يولد لدينا بعض الاحساسات ، أو هو على الأصح تلك « الوحدة » التي تأتلف من « مجموعة » أو « كثرة » من « المعطيات الحسية » .

ولكن ، على حين أن التفسير الأول للشيء قد جعل من « الأشياء » ظواهر بعيدة عنا كل البعد ، نجد أن هذا التفسير الثاني للشيء قد جعل من « الأشياء » ظواهر قريبة منا كل القرب ، وكأنما هي مجرد « أحاسيس » باطنة في صميم شعورنا .

ومن هنا فقد ظهرت الحاجة إلى تفسير ثالث يتقاضى ما في التفسيرين الأولين من إفراط وتفرط ، وبالتالي فقد عرف البعض « الشيء » بأنه « المادة المتشكلة » التي تحمل « صورة معينة » . وليس من شك في أن ما يخلع على « الشيء » صلابته ، وكثافته ، وتماسكه ، إنما هو « مادته » . فالشيء هو تلك

« المادة المهيئة » التي اكتسبت « صورة » أو « مظهرا » خارجيا . وهذا الفهم الجديد « للشيء » باعتباره ثمرة لامتزاج « المادة » و « الصورة » ، إنما هو الفهم الذى يتلاءم — فيما يبدو — مع طبيعة الموضوعات التى نلتقى بها فى تجربتنا العادية ، سواء أكانت موضوعات طبيعية أم موضوعات صناعية .

ولم يلبث علماء الجمال أن طبقوا هذا المفهوم على « العمل الفنى » أيضا ، فأصبحوا يتحدثون عن صورة « العمل الفنى » ومادته ، أو مضمونه وشكله ، وكان « العمل الفنى » هو مجرد « مادة » قد اكتسبت « صورة » ، أو مجرد « شئ » . قد اتحد فيه « شكل » و « مضمون » !

وهنا يقدم لنا هيدجر مقارنة سريعة بين « الموضوع النفعى » و « العمل الفنى » ، لكى يبين لنا كيف أن مفهوم « الصورة والمادة » إنما يصدق بصفة خاصة على « الموضوع النفعى » ، لا على « العمل الفنى » . فالصورة — مثلا — بالنسبة إلى الإناث أو الكأس أو الفأس (أو ما شاكل ذلك من موضوعات) إنما هى التى تتحدد تنظيم المادة التى ستستخدم فى صناعة « الموضوع النفعى » . ومعنى هذا أن الاستعمال المحدد الذى سيصنع من أجله هذا الموضوع أو ذاك إنما هو الذى يفرض على الصانع منذ البداية الطريقة التى سيتم على نحوها التحام الصورة بالمادة فى هذا الموضوع . فليست « المنفعة » مفهوما دخيلا على « الأشياء المصنوعة » ، كزوسا كانت أم أوانى أم أحذية أم غير ذلك ، وإنما « المنفعة » باطنة منذ البداية فى صميم عملية « صناعة » أمثال هذه الأشياء . وهذا هو السبب فى أن « الموضوع النفعى » لابد من أن يتخذ صورة « نتاج صناعى » . قد تتم إنتاجه لتحقيق غاية من الغايات . وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن المادة والصورة — من حيث هما حاملان محددان للوجود — إنما تكمنان فى باطن ماهية « الشئ المصنوع » . وما دام « الموضوع النفعى » قد جُبل للاستعمال ، فإن من الطبيعى أن تكون الغاية المرادة من استعماله هى الأصل فى تنظيم مادته وتشكيلها على هذا النحو أو ذاك . وفى هذا يختلف « الموضوع الصناعى » عن « الموضوع الطبيعى » : فإن للأول منهما « صبغة نفعية » هى التى تحكم فى علاقة

صورته بمادته ، في حين أن للثاني منهما « صبغة عفوية » تعبر عن ارتباط صورته بمادته ارتباطا تلقائيا صرفا .

والواقع أن « الموضوع الصناعي » - في نظر هيدجر - إنما يحتل مركزا وسطا بين « الشيء الطبيعي » من جهة ، و « العمل الفني » من جهة أخرى ، فهو يشبه من جهة « الشيء الطبيعي » : لأنه يبدو أمامنا كحقيقة شيقية لها مظهر خارجي ، وهو يشبه من جهة أخرى « العمل الفني » : لأنه نتاج صناعي قد حققته اليد البشرية . ولكن هناك فارقا كبيرا بين « لعة الجرائد التي تحتل مكانها في الطبيعة باعتبارها شيئا صلبا كثيفا مكتفيا بذاته ، وذلك الفأس الذي يستخدمه الفلاح في حرث الأرض ، بوصفه أداة خاصة تحقق غرضا معيناً . ومعظم « الأشياء » التي تحيط بنا في حياتنا اليومية العادية إنما هي « موضوعات صناعية » نستخدمها لتحقيق بعض الأغراض . فنحن محاطون من كل صوب بالآلات وأدوات هي ما أصبحنا نسميه باسم « الأشياء » ، وإن كنا بازاء « أشياء صناعية » لا تتمتع بأية تلقائية أو أي اكتفاء ذاتي ، كما هو الحال بالنسبة إلى « الأشياء الطبيعية » . وعلى حين أن « العمل الفني » يشبه « الموضوع الصناعي » من حيث إنه وليد الإنتاج البشري ، نجد أن للعمل الفني من « الحضرة » و « الاكتفاء الذاتي » ما يجعله أقرب إلى « الشيء الطبيعي » منه إلى « الموضوع الصناعي » . والظاهر أن الانسان أميل إلى تصور جميع « الأشياء » على غرار « الموضوعات الصناعية » ، بدليل أنه يطبق مفهوم « الصورة والمادة » على « الأعمال الفنية » و « الأشياء الطبيعية » على حد سواء . فليس بدعا أن نرى الكثير من علماء الجمال يتجاهلون ما في « العمل الفني » من « شيئية » طبيعية تلقائية ، لكي يجعلوا منه مجرد « موضوع صناعي » قد تم انتاجه لتحقيق بعض الأغراض . ولكن المهم أن « الموضوعات الصناعية » هي أقرب « الأشياء » إلينا ، فضلا عن أنها تحتل مركزاً وسطا بين « الأشياء الطبيعية » و « الأعمال الفنية » . فلا بأس إذن من أن نحاول فهم طبيعة « العمل الفني » ابتداء من فهمنا لطبيعة « الموضوع الفني » (أو الصناعي) .

وهنا يحاول هيدجر أن يكشف لنا عن طبيعة «النتاج الصناعي» أو «الموضوع النفعي»، قراه يضرب لنا مثالا لذلك بزواج الأحذية الذي تضعه في قدمها أبة فلاحه تعمل في الحقل . وليس من شك في أن الفلاحه التي تؤدي عملها في الحقل قلبا تفكر في الحذاء الذي تلبسه ، فضلا عن أنها لا تكاد تنظر إليه أو تشعر به . وكل ما في الأمر أنها تستعمل الحذاء في سيرها ووقوفها ، دون أن يخطر على بالها أن تتأمله أو أن تلاحظه . ومعنى هذا أن كل «وجود» الحذاء إنما ينحصر في «فائدته» أو «استعماله» . وما دام الحذاء صالحا للاستعمال ، فإن «صلايته» ، تجمل منه «موضوعا نافعا» تستطيع الفلاحه أن تضعه في قدمها أثناء سيرها فوق الأرض . ولهذا فإنا نقول إن «فائدة» النتاج الصناعي ليست سوى نتيجة «لصلايته» . وحينما يحى «الاستعمال» فيفسد ذلك «الموضوع النفعي» ، أو يقلل من «فائدته» ، أو ينتقص من «صلايته» ، فإننا نقول عن هذا الموضوع إنه لم يعد «نافعا» وبالتالي فإنه لم يعد سوى «مجرد شيء» . والسبب في ذلك أن كل «وجود» الموضوع النفعي إنما يتمثل — كما قلنا — في «فائدته» ، بحيث أن «أصل» هذا الموضوع لينحصر في عملية «صناعته» ، أعنى في العملية التي استطعنا بمقتضاها أن نفرض «صورة» معينة على «مادة» بعينها . فإذا ما نظرنا الآن إلى أى «عمل فنى» (وليسكن مثلا لوحة المصور فان جورج التي تمثل زوجا من الأحذية) ألقينا أن هذا العمل لا يخرج عن كونه «نتاجا» أو «شيئا مصنوعا» . ولكن ، على حين أن «صناعة» الموضوع النفعي تختلف فيه ، ما دام كل وجوده إنما ينحصر في استعماله ، نجد أن «عملية إبداع» الموضوع الجمالى تظل ماثلة فيه ، وكان كل «وجود» العمل الفنى إنما ينحصر في «حضوره» أو «وجوده الجمالى» ونحن نعرف كيف أنه كلما كان «الموضوع النفعي» سهل الاستعمال ، قلت ملاحظتنا له ، بدليل أننا نستخدم في حياتنا العادية الكثير من الأدوات ، دون أن نفكر فيها أو نتوقف عندها . وأما بالنسبة إلى «العمل الفنى» فإننا نتوقف عند «وجوده» باعتباره «موضوعا جماليا» ، أو «واقعة متحققة» ، وبالتالي فإننا نرى فيه «حاضرة» فنية . نتأملها لذاتها ، ونحكم عليها بنفض النظر عن «فائدتها» أو «منفعتها» .

ولئن كان كل من المثال والبناء يستخدم في إنتاجه الصخر أو الحجارة ، إلا أن الأول منهما لا يريد للحجارة أن تختفي في طوايا عمله الفني ، بل هو يريد لها أن تفصح عن كل ما تنطوي عليه من دلالات جمالية . وعلى العكس من ذلك ، نجد البناء يستخدم الحجارة ، وكأنما هو يستهلكها ، لأنه لا يريد لها سوى أن تصبح عنصرا صلبا يندمج في بناء متين ، دون أن يكون له وجوده المستقل .

وكذلك الحال بالنسبة إلى المصور ، فإنه يستعين بمجموعة من الألوان ، ولكنه لا « يستهلك » هذه الأصباغ اللونية ، بل هو يريد أن يصل بها إلى أعلى درجة من درجات فصوعها . ولا يختلف حال الشاعر عن حال غيره من الفنانين : فإنه يستعين هو الآخر بالكلمات أو الألفاظ ، ولكنه لا يستهلك كأولئك الذين يتكلمون أو يكتبون في الحياة العادية المبتذلة ، فإن هؤلاء يستهلكون الألفاظ بالضرورة ، في حين أن الشاعر يستخدم « اللفظ » لكي يحقق منه « قولا » ، أعني أنه لا يستعين بالكلمات ك مجرد أدوات ، بل هو يبرز كل ما في « الكلمة » من « حق » و « كثافة » و « دلالة » . وإذن فإن « العمل الفني » ليس مجرد « ناتج صناعي » نحكم عليه بالنظر إلى مدى تلاؤم صورته مع مادته ، وإنما هو — على حد تعبير هيدجر — « كائن متفتح يخفق تحت وقع وجوده باعتباره عملا مبدعا » .

ولنعد مرة أخرى إلى لوحة فان جوخ Van Gogh التي صور لنا فيها حذاء الفلاح ، لنرى ما الذي جعل من هذه اللوحة عملا فنيا يختلف عن أي إنتاج صناعي آخر . . . إننا هنا يإزاء حذاء ضخم لا يحيط به شيء ، ولا يبدو خلفه أي طريق أو أية قطعة من الأرض . ولكننا مع ذلك لو أمعنا النظر إلى الجزء الداخلي من هذا الحذاء ، لاستطعنا أن نلمح آثار الإعياء مرسومة عليه . ولو أننا نظرنا إلى ثقل الحذاء وصلابته ، لأمكننا أن ندرك أنه حذاء فلاح يشق طريقه كل يوم عبر الحقول بخطى نشيطة أكيدة . وأما نعل الحذاء فإنه يحمل آثار التربة الدسمة الرطبة ، وكأنما هو يشير إلى ذلك الطريق الموحش الذي يضرب فيه الفلاح مساء كل يوم عند عودته إلى بيته .

ولا ريب أن المصور الذى رسم لنا هذا الخداه لم يكن يريد من ورائه أن يضع بين أيدينا مجرد صورة لموضوع نفعى يستخدمه الفلاح فى عمله ، بل هو قد أراد أن يعبر من خلال هذه الصورة عن نداء الأرض الباسمة ، وقلق الفلاح فى بحثه عن الطعام ، وسروره بالبقاء والانتصار على الحاجة ، وقشعريرته بإزاء الموت الذى يتهدد كل حى .. الخ . وحسبنا أن نضع أنفسنا وجهها لوجه بإزاء لوحة فان جوخ لكي نستمع إلى حديث هذا الموضوع المعين الذى اعتدنا فى حياتنا العملية أن نستخدمه ، دون أن يخطر على بالنا يوما أنه يستطيع أن يحدثنا عن شيء آخر غير قائده أو منفعته أو استعماله .

وهنا قد يقول معترض إننا نخلع على اللوحة صفات ليست فيها ، لأننا نسقط على العمل الفنى أحاسيسنا الخاصة ومشاعرنا الذاتية . ولكن هيدجر يرد على هذا الاعتراض بقوله إن لوحة فان جوخ ليست « عملا فنيا » إلا لأنها قد كشفت لنا على وجه التحديد عن « حقيقة » الخداه الذى اعتدنا أن نستخدمه ، دون أن نقف على صميم « كينونته » . فليست لوحة فان جوخ سوى منفذ أو « فتحة » (إن صح هذا التعبير) نطل منها على « حقيقة » أمر ذلك الخداه الذى يلبسه الفلاح ! وحينما يقول هيدجر إن العمل الفنى هو بمثابة تفتح للوجود أو انكشاف للحقيقة ، فهو يعنى بذلك إن ما يسجله الموضوع الجمالى إنما هو أولا وبالذات إشعاع الحقيقة عبر الموجود الذى يصوره الفنان . ومن هنا فإن هيدجر يتخلى عن قيمة « الجمال » التى اعتاد الفلاسفة نسبتها إلى « العمل الفنى » ، لكن ينسب إليه قيمة « الحقيقة » ، على نحو ما يدل عليها الأصل الاشتقاقى لهذه الكلمة فى اللغة اليونانية . و « الحقيقة » عند اليونان إنما هى تفتح الموجود حين يتكشف من حيث هو كذلك .

ولكن ، هل يكون معنى هذا أن هيدجر يعود بنا من جديد إلى النظرية الجمالية القديمة التى كانت ترى فى الفن مجرد عاكسة للواقع ، أو مجرد نقل عن الطبيعة ؟ .. هذا ما يرد عليه هيدجر بالنفى القاطع ، فإن « العمل الفنى » لم يكن فى يوم من الأيام مجرد صورة طبق الأصل من الواقع . ولئن كان الكثيرون

ما زالوا يظنون أن ماهية الحقيقة إنما تكمن في التطابق مع الوجود الخارجي ، إلا أن هيدجر لا يفهم « الحقيقة » بهذا المعنى حينما يقول إن مهمة الفن هي الكشف عن حقيقة الموجود . وإلا ، فهل تكون لوحة « حذاء الفلاح » التي رسمها فان جوخ « عملا فنيا » لمجرد أن صاحبها قد نجح في محاكاة صورة حذاء من الأحذية التي يلبسها الفلاحون عادة في أقدامهم ؟ أو بعبارة أخرى هل تكون هذه اللوحة مجرد نقل عن الواقع وكأن كل ما استطاع المصور أن يفعله هو أنه أحال « الواقع » إلى ناتج صناعي ، عن طريق ما لديه من قدرة فنية على الإنتاج ؟ أم هل نقول إن المصور لا ينقل موضوعا جزئيا بعينه ، بل هو يقدم لنا الماهية العامة للشيء ؟ وإذا صح هذا الفرض الأخير ، فأين يجد الفنان تلك « الماهية العامة » التي يحرص على مطابقتها في عمله الفني ؟ وماذا عسى أن تكون . — مثلا — تلك « الماهية » التي يتطابق معها المعبد اليوناني ؟ بل منذ الذي يستطيع أن يزعم أن بناء مثل هذا المعبد قد شيد على مثال « المعبد » بصفة عامة ؟ ...

ولكن ، على الرغم من كل هذه الاعتراضات ، فإن هيدجر لا يرى حرجا في أن يقول بأن من شأن العمل الفني أن يزعج النقاب — على طريقته الخاصة — عن « حقيقة » وجود الموضوع . ومعنى هذا أنه لا بد لحقيقة الموجود (أو الموضوع) من أن تتجلى عبر العمل الفني . وإنما تقاس عظمة الأعمال الفنية بقدرة الفنان على الاختفاء وراء عمله ، وكأنما هو مجرد مرحلة عابرة . يجتازها العمل في سبيله إلى التفتح أو الانكشاف . وهذا هو السبب في أن العمل الفني المائل لنا يبدو أمامنا بصورة الحقيقة المتكاملة المكفية بذاتها ، وكأنما هو عالم قائم بذاته ، مستغن عن كافة العلاقات . وينظر المرء إلى مثل هذا « العمل » فلا يلمح فيه سوى « حضرة فنية » تكشف بأشعاعها الخاص عن « حقيقة » ظلت — حتى تلك اللحظة — مطوية في ظلام دامن . ولما كانت « الحقيقة » إنما هي دائما « حقيقة » الوجود ، فإن « العمل الفني » لا بد من أن يدنو بنا من « الوجود » .

وهنا يتوقف هيدجر عند تحليل مفهوم « الحقيقة » ، لكي يبين لنا أنه لا مناص للعمل الفني من أن يتخذ صورة « تفتح » أو « انكشاف » للوجود ، وكان « الحقيقة » تظهر من مكناها على يد الفنان ، لكي تنجلي على صورة « حضرة فنية » . ولا قيام للعمل الفني ، اللهم إلا إذا امتدت جذوره في أعماق الطبيعة ، بحيث يبدو وكأنما هو ينبثق من الأرض . ولكن العمل الفني لا بد في الوقت نفسه من أن يظهر على صورة عالم يخلقه الفنان ، ويثبت دعائمه فوق الأرض . ويضرب هيدجر مثالا لذلك فيقول إن المعبد اليوناني يفتح أمامنا عالما بأكمله ، ولكنه في الوقت نفسه يوطد دعائمه هذا العالم فوق أرض بعينها تبدو لنا وكأنما هي تربته الأصلية . وحينما ينبثق « العمل الفني » على صورة « عالم » يحاول السيطرة على « الأرض » من أجل إعادة تنظيم كل ما يحيط بها من علاقات ، فلا بد من أن ينشأ صراع بين ذلك « العالم » ، الذي يريد أن يتجلى ويفتح ، وبين تلك « الأرض » التي تميل إلى الاختفاء والتستر . وربما كانت كل فاعلية « العمل الفني » ، إنما تنحصر في هذا الصراع الذي ينشب بين « العالم » و « الأرض » .

والواقع أنه لا بد للعالم من أن يواجه الأرض : فإن « العالم » يمثل التفتح والظهور ، والتجلي ، في حين أن « الأرض » تمثل الانطواء ، والاستغلاق ؛ والتستر ؛ وحينما يحاول الفنان أن يستقدم « الأرض » إلى عالم التفتح والظهور والاستجلاء فإنه إنما يقوم بجهد شاق من أجل الانتصار على ما في « الأرض » من نزوع نحو التستر والكون والانطواء . ولا تتحقق « وحدة » العمل الفني إلا من خلال هذا الصراع الحاد الذي ينشب بين « الأرض » و « العالم » . ومعنى هذا أن « العمل الفني » لا يصل إلى مرحلة التوازن التي يبدو فيها مستقرا هادئا « قارا في ذاته » (على حد تعبير فلاسفة الإسلام) ، اللهم إلا بعد أن يكون قد اجتاز مرحلة الصراع الحاد بين « الأرض » و « العالم » . ولما كان من شأن « العمل الفني » — كما سبق لنا القول — أن يستقدم « الحقيقة » إلى عالم النور ، فإنه لا بد للنتاج الجمالي من أن يحى حاملا لآثار هذا الصراع

الدائم بين الظاهر والحقى ، أو بين المفتوح والمستغل ، أو بين المتجلى والمستتر . وهكذا يعود هيدجر فيقرر مرة أخرى أن كل مهمة « العمل الفنى » إنما تنحصر فى تحقيق عملية « تفتح الموجود » ، بحيث تتبثق « الحقيقة » أمام عيوننا وكأنما هى النور الذى يبدد ظلمات الأرض . وليس « الجمال » - فى نظر هيدجر - سوى مظهر من مظاهر تجلى « الحقيقة » حينما تفتح بكل معنى الكلمة ، أو حينما تبدى بكل بهائها ونصاعتها .

وأخيراً يقف هيدجر وقفة طويلة عند صلة الفن بالحقيقة ، لكن يخلص من كل هذه الدراسة المدققة العميقة إلى القول بأن « كل فن إنما هو فى جوهره ضرب من الشعر » ، وهيدجر هنا إنما يفهم « الشعر » بمعنى واسع ، لأنه يرتد إلى الأصل الاشتقاقي للكلمة اليونانية ، فيفهم « الشعر » بمعنى « الإنشاء » أو « الإبداع » أو « الخلق » .

وحينما يقرر هيدجر أن سائر الفنون من معمار وتصوير وموسيقى ونحت إنما ترتد إلى الشعر ، فإنه لا يعنى بذلك أن لفن القول ضرباً من الصدارة على فنون التجسيم أو التلوين أو التنعيم ، بل هو يعنى بذلك أن كل فن من الفنون لا بد من أن ينطوى على « عملية إبداعية » يحاول فيها الفنان أن يحصل من « الظاهر » تعبيراً عن « الباطن » ، وكأن « المظاهر » نفسها قد أصبحت « حقائق » ، فالفنان يحقق عملاً خارجياً تتجلى فيه - لأول مرة - حقيقة متخفية استطاع هو بقدرته الإبداعية أن يستقدمها إلى عالم النور

حقاً إن الإبداع الفنى لا يخرج عن كونه صورة من صور استخدامنا للأرض ، ولكن الفنان لا يستعين بالأرض إلا لكي يثبت دعائم ذلك « العالم » الذى يريد أن يوطد أركانه . فالفنان لا « يخلق » تلك « الحقيقة » التى ينتزعها من مكنتها ، لكن يظهرها لنا بكل وضوح فى عالمه الفنى الخاص ، وإنما كل ما هنالك أنه يستقدم « الحقيقة » من طوابع « الأرض » ، لكي يذيعها على الناس فى صورة « عمل فنى » هو بمثابة « عالم إنسانى » قائم بذاته . ولعل هذا ما عبر عنه المصور الألماني ألبرت دورر

Albert Durer (١٤٧١ — ١٥٢٨) حينما قال : « إن الفن — في الحقيقة — كامن في الطبيعة ، وكل من يستطيع انتزاعه منها لا بد من أن يصبح قديراً على الاحتفاظ به . وليس « الانتزاع » الذي يتحدث عنه هذا المصور سوى عملية استخراج للحقيقة . من مكانها ، حتى تأخذ مكانها تحت الشمس على صورة « عمل متحقق » ، ينطق بقدرة الإنسان على استقدام « الأرض » إلى عالمه الخاص !

و « الشعر » أيضاً جوهر الفنون ، لأن الشعر « لغة » ، واللغة هي أداة الإنسان لتحقيق « العلائية » : وإظهار للمستخفي ، أو هي تجلي الموجود البشري في العالم الخارجي . وإذا كان « وجود » الصخرة أو النبات أو الحيوان لا يعرف « تفتحاً » — على حد تعبير هيدجر — فذلك لأن كل هذه الموجودات لا تملك « لغة » ، تتخذ منها سبيلاً إلى التجلي أو الانتشار . وما دامت « اللغة » هي المظهر الأكبر لخروج الإنسان إلى عالم العلائية ، ورفضه لكل امتزاج بالوجود المختلط للمستخفي ، فليس ما يمنعنا من أن نقول إن كل فن هو في جوهره صورة من صور « اللغة » . وحسبنا أن ننظر إلى فنون كل شعب من الشعوب لكي نقرأ لغة هذا الشعب في التعبير عن العالم ، والأرض ، والصراع الحاد القائم بينهما ، وشئ مظاهر تفتح الوجود . وكما أن للغة طابعاً تاريخياً ، فإن للفن أيضاً صبغته التاريخية التي تجعل منه مظهراً لقطعة شعب ما من الشعوب في سعيه نحو اكتساب حقيقته ، وتأكيده عالمه الخاص . ومن هنا فإن سائر الفنون التاريخية التي نلتقي بها لدى شئ الشعوب إنما هي مجرد معادلات قام بها البشر في بيئات مختلفات من أجل إظهار المستخفي في باطن أرضهم ، وإعلانه على صورة عالم خاص يكون ناطقاً بلسانهم . وهذا هو السبب في أن الفن قد تجلى — في كل زمان ومكان — على صورة محاولة مضنية من أجل تأسيس عالم خاص يكون بمثابة مظهر لتفتح الوجود أو ظهور الحقيقة ...

... تلك خلاصة سريعة لأهم المعالم البارزة في فلسفة هيدجر في الفن.
ونحن لا ننكر أننا قد اضطررنا — في بعض الأحيان — إلى الاجتزاء
بالخطوط العريضة لهذه الفلسفة ، دون الدخول في التفاصيل الجزئية التي قد
تبدو فيها طرافة هيدجر أو أصالته ، ولكننا قد حاولنا — على كل حال —
أن نقدم للقارئ صورة أمينة لهذه الفلسفة الجمالية التي لا تتخلو من صعوبة .
ولا بد من أن يكون القارئ قد لاحظ معنا أنه لا سبيل إلى فهم هذه الفلسفة
في استقلال عن مذهب هيدجر العام . فإن فهم الفيلسوف الألماني الكبير
لماهية الفن قد ارتبط بنظرية خاصة في « الحقيقة » . ولكن ربما كان من
بعض أفضال هيدجر على التفكير الجمالي أنه قد حرره من تلك التأملات
العقيمة التي كانت تدور حول « عبقرية » الفنان ، و « الإلهام » ، وما إلى ذلك
من مواضيع تقليدية انصرف إليها في العادة كل اهتمام الباحثين في الفن . وقد
اصطنع هيدجر في دراسته للعمل الفني منهجاً جديداً هو ما اصطلمنا على
تسميته باسم « منهج الظواهر » (أو المنهج الفنونولوجي) ، فأتخذ من « العمل
الفني » ظاهرة معاشة حاول أن يصفها لنا وصفاً علمياً دقيقاً . ومهما كان من
أمر المآخذ العديدة التي وجهها بعض مؤرخي الفلسفة إلى هذا المنهج : فإن
من المؤكد أن هيدجر حين اصطنع هذا المنهج إنما كان مسيراً في نزعه هذه
للاتجاهات الحديثة في علم الجمال ، ألا وهي الاتجاهات التي تركز كل اهتمامها
في « العمل الفني » وحده .

الفن شكلٌ ورمزٌ

كاسير

الفصل الحادي عشر

فلسفة الفن عند كاسير

إذا كنا قد تحدثنا عن فلسفة هيدجر في الفن ، فربما كان من واجبننا أيضاً أن نعرض بالبحث لفلسفة زميل آخر له يشترك معه في الانتساب إلى الأصل الألماني ، وإن كان الأول منهما قد اشتهر في موطنه الأصلي ، بينما عرف الثاني منهما على صعيد الفكر العالمي على أثر هجرته من ألمانيا ، وانتقاله إلى أمريكا . وعلى حين أن هيدجر لم يضع كتاباً مستقلاً في الفن ، وإن كان قد اهتم بدراسة الشعر في أكثر من كتاب ، نجد أن كاسير قد وجه جانباً غير قليل من اهتمامه إلى دراسة الفن ، فنعرض للفلسفة الجمالية في كتابه المشهور : « فلسفة الأشكال الرمزية » ، وفي كتاب آخر له باللغة الإنجليزية ظهر عام ١٩٤٤ بعنوان : « مقال عن الإنسان : Essay on Man »^(١) .

وقد ولد إرنست كاسير بمدينة برسلاو بألمانيا في ٢٨ يولييه سنة ١٨٧٤ ، ولم يكن في حياته الدراسية تليداً نابهاً ، ولكنه واصل مع ذلك دراساته العليا . فكان أن التحق بجامعة برلين في الثامنة عشرة من عمره ، بقصد دراسة القانون ، تنفيذاً لرغبة والده . ولكنه لم يلبث أن انصرف عن دراسة القانون ، واتجه إلى دراسة الفلسفة والأدب ، كما راح يحرص على تزويد نفسه بالكثير من المعارف في الفن والتاريخ . وسرعان ما ارتحل كاسير إلى جامعتي ليزج وهایدلبرج باحثاً عن أساتذة يمتازون في الفلسفة والفن ، إلى أن سمع بقيام حركة فلسفية هائلة في جامعة برلين على يد أستاذين كبيرين هما هيرمان كوهين Cohen وجورج زمل Simmel فلم يلبث أن عاد إلى هذه الجامعة

(١) أنظر التلخيص القيم الذي كتبه الدكتور أحمد مدني عمود لهذا الكتاب بمجلة « تراث الإنسانية » المجلد الثالث ، العدد ٥ ، مايو سنة ١٩٦٥ ، ص ٣٧٧ - ٣٩٤ .

للاستماع إلى محاضرات هذين الأستاذين . واستطاع كاسير الحصول على درجة الدكتوراه من جامعة ماربورج برسالة ممتازة ناقش فيها نظرية المعرفة عند ديكارت ، ثم عاد بعد ذلك إلى برلين حيث عكف على دراسة نظرية المعرفة في الفلسفة الحديثة ، وأخرج للناس في سن الثانية والثلاثين مجلداً ضخماً في « مشكلة المعرفة » سنة ١٩٠٦ ، لم يلبث أن أتبعه بالجزء الثاني منه في عام ١٩٠٨ وبعد ذلك بأربع سنوات أصدر كاسير كتاباً فلسفياً آخر كان بمثابة إرهاب من مذهب الفلسفي العام ، ألا وهو كتاب « الجوهر والوظيفة » . ثم وقعت الحرب العالمية الأولى ، فاتجه تفكير كاسير إلى مشكلات الحرب والسلام والحرية والسياسة ، وكانت ثمرة تأملاته هي كتاب « الحرية والشكل » الذي تعرض فيه لدراسة تفكير كل من لسنج وشيلر وكانت وجيته وغيرهم من أنصار الحرية في الفكر الألماني . وعكف كاسير بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى على النظر في الصور أو الأشكال الرمزية للفكر البشري ؛ بما فيها اللغة والأسطورة والطقوس الدينية والفنون ، فأخرج للفكر المعاصر مجلدات ثلاثة ضخمة ظهرت في الفترة ما بين عام ١٩٢٣ وعام ١٩٢٩ . وهذه المجلدات الثلاثة التي أطلق عليها كاسير اسم « فلسفة الأشكال الرمزية » هي التي عملت على وضع اسمه جنباً إلى جنب مع أسماء كل من برجسون ، وكروتش ، وديوى ، وسانتايانا ، ووايتهد ، وهيدجر ، وغيرهم من أقطاب الفلسفة في القرن العشرين . ولما تولى هتلر زمام الحكم في ألمانيا ، أثر كاسير مغادرة بلاده ، وقبل منصب الأستاذية بإحدى جامعات السويد حيث بقي هناك ست سنوات نشر خلالها كتابه « الحتمية واللاحتمية في علم الفيزياء الحديث » ، كما كتب كتاباً آخر عن ديكارت وصلته بالمشكوك كريستينا . ولما نشبت الحرب العالمية الثانية ، أثر كاسير الهجرة إلى الولايات المتحدة ، فاستقل آخر باخرة سمح لها الألمان بالسفر إلى أمريكا ، ملبياً دعوة جامعة ييل Yale ، وقضى هناك حيناً من الزمن ، ثم انتقل إلى جامعة كولومبيا ، وكانت وفاته في ١٣ أبريل سنة ١٩٤٥ أثناء قيامه بالتدريس بنيويورك . وقد كان الجزء الرابع من كتابه « مشكلة

المعرفة ، تحت الترجمة ، حين توفي كاسير ، خلفا وراءه الكثير من المخطوطات القيمة . ومن بين الكتب التي نشرت له بعد وفاته كتاب « أسطورة الدولة » : The Myth of the State الذي كان قد كتبه بالإنجليزية ، أسوة بما فعله في كتابه السابق « مقال عن الإنسان » . وقد ترجم إلى الإنجليزية بعد وفاته كتابه الضخم في « الأشكال الرمزية » ، وصدرت أجزاءه الثلاثة في السنوات ١٩٥٣ و ١٩٥٥ و ١٩٥٧ على التعاقب ، كما ترجمت له سوزان لانجر كتاباً آخر بعنوان « اللغة والأسطورة » . الخ .

ولا سبيل إلى فهم فلسفة كاسير في الفن إلا بالوقوف على نظريته الفاسمية العامة ، فإن الفن عنده لا يخرج عن كونه مظهرآ من مظاهر الحضارة البشرية ، بما فيها الأسطورة ، والدين ، واللغة ، والتاريخ ، والعلم . . . الخ . وليس الإنسان في نظر كاسير مجرد «حيوان ناطق» ، بل هو أولاً وبالذات «حيوان رازم» أو «حيوان صانع للرموز» . وليست الرموز البشرية مجرد مجموعة من الدلالات أو العلامات التي تشير إلى بعض المعاني أو الأفكار أو التصورات ، بل هي شبكة معقدة من الأشكال أو الصور التي تعبر عن مشاعر الإنسان وأهوائه وانفعالاته وآماله ومعتقداته . . . الخ . وتبعاً لذلك فإن كاسير يرى أن «فطرة الإنسان أوسع من دائرة العقل الخالص» ، وأن مكانة الفن في مضمار الحضارة البشرية إنما ترجع إلى كونه لغة من اللغات الرمزية العديدة التي حاول الإنسان اصطناعها في فهمه للعالم . . .

والحق أن التفسيرات العديدة التي قدمها لنا الفلاسفة قديماً وحديثاً للظاهرة الفنية قد تذبذبت دائماً بين قطب الذاتية وقطب الموضوعية ، ولكن بيت القصيد في رأى كاسير ألا يحاول الفيلسوف إغفال أحد هذين القطبين لحساب الآخر ، أو الاقتصار على إيراد الواحد منهما دون الآخر . ولا يرى كاسير مانعاً من استعراض بعض النظريات التقليدية في الفن ، فزاده يناقش نظرية المحاكاة ، ونظرية التعبير ، ومذاهب الشكليين ، وآراء القائلين بالتوحيد بين الفن واللعب ، وتفسير أنصار التحليل النفسي للنشاط الفني ، وغير ذلك

من النظريات القديمة والحديثة فه تأويل الظاهرة الفنية . وليس في وسعنا — بطبيعة الحال — أن نتمقب مناقشات كاسير الطويلة لكل هذه النظريات، وإنما حسبنا أن نشير إلى حرصه البالغ على فهم النشاط الفني في مظهره التكاملي بوصفه نشاطاً حضارياً لا يقتصر على نسخ الواقع أو محاكاة الطبيعة، بل يقوم أصلاً على تمثيل الواقع في صورة مركزة . والواقع أن نقطة البدء في فلسفة كاسير الجمالية إنما هي رفضه للنظرية التقليدية التي كانت تعد الفن صورة طبق الأصل من الواقع الخارجي، ولكن كاسير يلاحظ أن أشد المتحمسين لهذه النظرية قد وجدوا أنفسهم مضطرين إلى التسليم بأن العمل الفني لا يمكن أن يكون مجرد تكرار آلي للواقع، أو مجرد نسخة أخرى من الحقيقة الخارجية . هذا إلى أن « ذاتية » الفنان التي تلعب دوراً كبيراً في إنتاجه الفني، قد تحول بينه وبين الخضوع للطبيعة خضوعاً أعمى . وإذا كانت الطبيعة نفسها ليست معصومة من الخطأ، بدليل أنها لا تحقق أغراضها في جميع الحالات، فربما كان من واجب الفن أن يأخذ بيد الطبيعة، بحيث يعد (عند اللزوم) إلى تصحيحها أو تكميلها أو سد ما فيها من ثغرات . ومن هنا فقد ظهر بين أنصار مذهب « المحاكاة » فلاسفة يدعون إلى انتقاء المظاهر الجميلة من الوجود الطبيعي، بدلا من الاكتفاء على تقليد الطبيعة بجمالها وقبحها، دون أدنى تمييز . وفات هؤلاء أن كل تعديل يدخله الفنان على الطبيعة لن يكون — وفقاً لمنطق هذه النظرية — سوى ضرب من الحياة : إذ كيف يعدل الفنان من نموذج دون أن يشوهه أو يسيء إليه ؟ وكيف يتجاوز الفنان واقع الأشياء، دون أن يتعدى قوانين الحقيقة ؟ ومن جهة أخرى، كيف يمكن أن نجعل من بعض الفنون — مثل فن الشعر الغنائي — مجرد تكرار للواقع أو نقل عن الطبيعة ؟ ألا يجدر بنا إذن أن نرفض تلك النظرية الكلاسيكية التي تحيل النشاط الفني كله إلى عملية وصف للطبيعة أو تقليد للعالم التجريبي ؟ ^(١)

وهنا نجد أنفسنا إزاء نظرية جديدة في الفن، عمل على الدفاع عنها فلاسفة وأدباء عديدون مثل روسو وجوته وغيرهما، وأصحاب هذه النظرية يقررون

(1) E. Cassirer : « Essay on Man », New-York, 1954, p. 180.

أن مهمة الفن لا تنحصر في تقليد الجمال الطبيعي ، أو محاكاة الأشكال الواقعية ، بل هي تتمثل على وجه الخصوص في خلق بعض الأشكال ، أو إبداع مجموعة من النماذج الأصلية ، بحيث يتجلى في العمل الفني طابع شخصي يحمي . يميز له عن كل ما عده . وقد دافع عن هذه النظرية بصفة خاصة الشاعر الألماني الكبير جوته Goethe فقال إن النشاط الفني نشاط تشكيلي إبداعي ، وبالتالي فإن دور الفنان لا ينحصر في خلق الجمال ، بل هو يتمثل في إبداع وحدات متماسكة ذات طابع خاص ، أو خلق صور متسقة تعمل شخصية متكاملة . صحيح أن من شأن الفن بالضرورة أن يحمي . مبرأ عن انفعالات أو عواطف ، ولكن الطابع التشكيلي للفن — في نظر جوته — أهم بكثير من طابعه التعبيري . والحق أن الفنان الذي قال عنه جوته إنه « نصف — إله » إنما هو إنسان قد تحرر من الهم والخوف ، فهو يسعى جاهداً في سبيل ممارسة قدرته الإبداعية ، ومن ثم فإنه يلتمس فيما حوله مادة غفلا يستطيع أن يشيع فيها من روحه !

وعلى حين أن جوته كان يؤكد دور « المادة » في عملية النشاط الفني ، خصوصاً وأنه قد جعل من الفن عملية تشكيلية ، نجد أن الفيلسوف الإيطالي كروتشه وأتباعه يفضون من قيمة هذا العنصر المادي ، إن لم نقل بأنهم ينفلون « اما ، لكي يقتصروا على القول بأن الفن تعبير ، دون الاهتمام بطريقة هذا التعبير ، ولا بالوسائل المستخدمة في تحقيقه . . .

والواقع أن الأمر الوحيد الهام — في نظر كروتشه — إنما هو « حدس » الفنان ، لا الجهد الذي يقوم به في سبيل تجسيم هذا الحدس في مادة خاصة . وإذا كان للمادة أدنى قيمة في نظره ، فذلك باعتبارها واسطة تكتيكية ، لا باعتبارها أداة جمالية . ولا شك أن نزعة كروتشه المثالية هي التي أملت عليه — فيما يقول كاسير — الاختصار على إبراز الطابع الروحي الخالص للعمل الفني . ومن هنا فقد جعل كروتشه من الطاقة الروحية بأسرها مجرد قوة تستند في تشكيل الحدس وحده . وبمجرد ما تتحقق هذه العملية ، يكون

الابداع الفني — في رأى كروتشه — قد وصل إلى تمامه : وأما كل ما يجرى بعد ذلك ، فهو لا يخرج عن كونه مجرد تنفيذ خارجى لا صلة له بمباهية العمل الفني نفسه ، بل هو أداة ضرورية لتوصيل الحدس إلى الآخرين ، فهو خارج بطبيعته عن صميم الانتاج الفني الأصلي . وفات كروتشه أن الألوان ، والخطوط ، والاقاعات ، والكلمات ، بالنسبة إلى المصور العظيم ، والموسيقار الكبير ، والشاعر الحقيقي ، ليست مجرد جزء من أجزاء جهازه التكنيكي فحسب ، وإنما هي أيضا مراحل ضرورية داخلية في صميم عملية الانتاج الفني نفسها .

ولا تصدق هذه الحقيقة على الفنون التمثيلية فقط ، بل هي تصدق أيضاً على الفنون التعبيرية . وآية ذلك أن « الانفعال » في الشعر الغنائي نفسه لا يمثل السمة الأساسية أو الطابع الرئيسى لهذا الفن . حقا إن الشعراء الغنائيين إنما هم أولئك الذين يعبرون عن أعقق المشاعر الإنسانية ، كما أن الفنان الذى لا يتمتع بأية عاطفة جياشة أو أى إحساس قوى لن يكون فى وسعه أن يقدم لنا إلا عملا فنيا تافهاً ضلخا ضئيل الشأن ، ولكن هذه الحقيقة التى لا مرأى فيها ليست مبررا كافياً للقول بأن كل مهمة الشاعر الغنائي — أو الفنان بصفة عامة — هي الإفصاح عن مشاعره أو التعبير عن عواطفه . ولهذا يرفض كاسيرر عبارة الفيلسوف الانجليزى كولنجوود : Collingwood التى يقول فيها إن كل مهمة الفنان هي العمل على التعبير عن عاطفته ، كما يأبى التسليم معه بأن كل عبارة ينطق بها الانسان ، أو كل حركة يقوم بها ، إنما هي في حد ذاتها عمل فنى . وحجة كاسيرر في هذا الرفض أن الانتاج الفني يستلزم بالضرورة عملية بنائية أو تركيبية ، فليس في استطاعتنا أن ندخل في عداد الاعمال الفنية شئ الاستجابات الغريزية واللاإرادية التى يقوم بها الانسان ، لأن أمثال هذه الأراجاع لا تتطوى على أية تلقائية حقيقية . ولا شك أن عنصر « الغاية » — أو الرغبة في الوصول إلى بعض الأهداف — عنصر ضرورى في كل تعبير فنى . فليس في استطاعتنا أن نعد أفعالا تخلو تماماً من كل طابع غائى

أفضالاً جمالية ، وكان كل نشاط بشري هو في حد ذاته إبداع في ١ والحق أن الإبداع الفني ليس مجرد « تعبير » ، بل هو أيضاً « تمثيل » و « تأويل » . وحتى لو نظرنا إلى الشاعر الغنائي ، فإننا لن نجد أنفسنا يزاء إنسان عاطفي يقتصر على التعبير عن أهوائه وانفعالاته ، بل سنجد أنفسنا يزاء فنان مبدع يعمل على تشكيل أحاسيسه وتنظيم عواطفه وتركيب عمله الفني . وفارق كبير بين الفنان والرجل العاطفي الصرف : فإن الفنان مستغرق في تأمل الصور وإبداع الأشكال ، في حين أن الرجل العاطفي مستغرق في لذته الخاصة ، منهك في الاستمتاع بعواطفه الذاتية ، وكأنما هو يستمرى حياته الوجدانية بما فيها من غبطة وسرور ، أو حزن وأسى . ولهذا يقرر كاسير أن الطابع الذاتي لا يبدو أوضح في الشعر الغنائي منه في أى شكل آخر من أشكال الفن . ومهما كان من أمر تلك العواطف التي يعبر عنها الشاعر ، فإن القصيدة الغنائية — كأي عمل فني آخر — لا بد من أن تتجىء منظوية على عملية « تجسيم » أو « تحقيق موضوعي » . ولعل هذا ما فطن إليه الشاعر الفرنسي الكبير مالارميه حيناً قال : « إن الشعر لا يصنع من أفكار ، بل من ألفاظ » ، أجل ، فإن الشعر — غنائياً كان أم درامياً — إنما يقوم على مجموعة من الصور ، والأصوات ، والإيقاعات ، بشرط أن يتكون من هذه العناصر جميعاً كل موحد لا يقبل التجزئة .

وهنا يقرب كاسير الفن من سائر الأشكال الرمزية الأخرى ، فيقرر أنه ليس مجرد نسخ لحقيقة جاهزة معدة من ذى قبل ، بل هو واحد من تلك السبل العديدة المؤدية إلى تكوين نظرة موضوعية إلى الأشياء وإلى الحياة البشرية . ولكننا لا نكتشف الطبيعة — عبر الفن — على نحو ما يراها العالم ، أو على نحو ما تتصورها لغة العلم ، فإن الجهد العلمي يقتضي تصنيف إدراكاتها الحسية وإدراجها تحت بعض المعاني العامة أو القواعد الكلية من أجل إعطائها معنى موضوعياً ، في حين أن الجهد الفني لا يتطلب مثل هذا التصنيف ، ولا يبغي التوصل في خاتمة المطاف إلى ضرب من التبسيط . ومع ذلك فإن « العمل الفني » يتضمن — بوجه ما من الوجوه — فعلاً من أفعال « التكثيف ».

و « التركيز » . ولكن ، على حين أن كلا من اللغة والعلم إنما يهدف إلى اختزال الواقع أو اختصاره ، نجد أن الفن إنما يهدف إلى تقوية الواقع وزيادة شدته . وبينما يقوم كل من العلم واللغة على عملية أساسية واحدة هي عملية « التجريد » نجد أن الفن في جوهره عملية « تجسيم » ، أو « تحقيق عيني » ، مستمر . وإذا كان من شأن العالم أن يبحث عن السمات الجوهرية للشيء ، حتى يفسر شتى خصائصه الجزئية بإرجاعها إلى تلك السمات ، فإن الفنان — على العكس من ذلك — لا يسلم بمثل هذا النوع من التبسيط التصوري أو التعميم الاستنباطي . والواقع أن الفن لا يبحث في كفيات الأشياء أو أسبابها ، بل هو يرمى إلى تزويدنا بضرب من العيان أو الحدس الذي يكشف لنا عن أشكال تلك الأشياء . ولكن مثل هذا الحدس لا ينطوى على أى تكرار للواقع ، فضلا عن أنه لا يعيد إلى إدراكنا شيئا كان موجودا لدينا من دى قبل ، وإنما هو في صميمه كشف حقيقى أصيل . وكل ما هنالك أن العالم مكتشف لوقائع الطبيعة وقوانينها ، في حين أن الفنان مكتشف لأشكالها وصورها . وقد فطن إلى هذه الحقيقة كبار الفنانين في كل زمان ومكان ، فكان الفن في نظرهم مجرد طريقة لتعليمنا كيف ندرك العالم المرئى . ولعل هذا ما عناه ليوناردو دافنشى حينما قال إن المصور والمثال هما المعلمان العظميان اللذان يكشفان لنا عن ملكوت العالم المرئى . والحق أن إدراك الأشكال الخالصة للأشياء ليس منحة طبيعة أو هبة فطرية ، بل هو درس نتلقاه على أيدي كبار الفنانين . وأبسط دليل على ذلك أننا ربما نكون قد التقينا بموضوع ما في تجربتنا الحسية العادية آلاف المرات ، دون أن نكون قد رأينا « شكله » أو « صورته » . ومن هنا فإننا قد تقع في حيرة كبرى لو طلب إلينا أن نصف خصائص هذا الموضوع ، أو أن نحدد تأثيراته ، أو أن نصف شكله المرئى الخالص . والفن إنما هو الذى يحى . فيسد هذه الثغرة : لأننا هنا إنما نحيا في عالم الأشكال الخالصة أو للصور النقية ، لا في عالم التحليل التجريبي للموضوعات الحسية ، أو الدراسة الموضوعية للآثار الحسية ^(١) .

(1) E. Cassirer : « Essay on Man », Ch IX, Art, pp. 184—185

والحق أن العلم إنما يعنى التجريد ، والتجريد لا بد من أن يؤدي إلى الحد من ثراء الواقع ، أو العمل على إجدا به . ومن هنا فإن أشكال الأشياء — على نحو ما تصفها لنا المفاهيم العلمية — سرعان ما تستحيل إلى صيغ مبسطة ، وكأن في وسع الصيغة العلمية الواحدة — كقانون نيوتن مثلاً — أن تفسر لنا كل بناء العالم المادى ، أو كأن من شأن التجريدات العلمية أن تستوعب الحقيقة الخارجية بأسرها ! ولكننا بمجرد ما ندنو من عالم الفن ، فإن مثل هذه النظرة التبسيطية سرعان ما تبدو ضرباً من الوهم . وذلك لأن للأشياء من المظاهر ما لا حصر له ، فضلاً عن أن ظواهر العالم تتغير باستمرار من لحظة إلى أخرى ، حتى لقد يكون من العبث أن نحاول فهم الأشياء بالاتجاه إلى بعض الصيغ العامة المبسطة . وإذا كان هرقلitus قد قال قديماً إننا نرى الشمس جديدة كل يوم ، فربما كان هذا القول صحيحاً ، ولكن لا بالنسبة إلى شمس العالم ، بل بالنسبة إلى شمس الفنان ! حينئذ نقول عن مصورين إنهما يرسمان « نفس » المنظر ، فإننا نصف خبرتنا الجمالية وصفاً بعيداً كل البعد عن الصحة . وآية ذلك أن هذا التطابق المزعوم بين المنظرين إنما هو — من وجهة نظر الفن — مجرد وهم . فليس في استطاعتنا أن نتحدث عن « شئ » واحد بعينه ، حتى حينئذ يكون المصوران يإزاء « موضوع » واحد بعينه . والسبب في ذلك أن المصور لا ينسخ موضوعاً تجريبياً بعينه ، أو هو لا ينقل شيئاً محسوساً بكل تفاصيله وجزئياته ، وإنما هو يقدم لنا عن « الموضوع » (سواء أكان جبلاً أم نهراً أم غديراً أم غير ذلك من مناظر الطبيعة) صورة فردية ، جزئية ، وقتية . ومعنى هذا أن المصور ينقل إلينا على القماش إحساسه بـ « جو » الأشياء ، وتعبيره الخاص عن تلاعب الأضواء والظلال ، معتمداً في ذلك على إدراكه الحسى ، وخياله ، وشئى قواه الذهنية . ولا شك أن إدراكنا الجمالى أخصب ، وأعمق ، وأشد تنوعاً ، من إدراكنا الحسى العادى : فإننا نقتصر في تجربتنا العادية على إدراك السمات الثابتة المشتركة للموضوعات ، في حين أننا نحاول في خبرتنا الجمالية الوقوف على الخصائص النوعية للأشياء ، والفروق الدقيقة المميزة لها . ولهذا

يقرر كاسيرر أن الخبرة الجمالية مشحونة بالإمكانات اللامتناهية التي تظل غير متحققة في مجال التجربة الحسية العادية . وأما في العمل الفني ، فإن هذه الإمكانات تستحيل إلى وقائع : إذ تخرج إلى عالم النور وتتخذ لنفسها أشكالاً محددة . وربما كان من بعض مزايا الفن ، إن لم نقل من أعمق آثاره ، أنه يكشف لنا عن بعض تلك الجوانب الخفية من الواقع ، فيرينا من الأشياء ما لا عهد لنا به في التجربة الحسية العادية .

وقد نجد أنفسنا مدفوعين في بعض الأحيان إلى القول بأن الفن وليد المزاج الشخصي ، أو أن العمل الفني — على حد تعبير إميل زولا — إنما هو ركن من أركان الطبيعة قد نظر إليه من خلال مزاج خاص ، ولكن الواقع أن « المعادلة الشخصية » ليست هي كل شيء في العمل الفني . ولحق أننا حيناً نستغرق في إدراك أى عمل فنى عظيم ، فإننا لا نشعر بأدنى فاصل بين العالمين . الذاتى والموضوعى . والسبب في ذلك أننا عندئذ لا نحييا في عالم الأشياء المادية التي اعتدنا أن نراها في تجربتنا المألوفة ، كما أننا في الوقت نفسه لا نحييا في عالم فردى محض ، بل نحن نمتد إلى ما وراء هذين العالمين ، لكي نحييا في ملكوت الأشكال التجسيمية ، والموسيقية ، والشعرية ، وهي تلك الأشكال التي تتمتع بضرب من « السكالية » الحقيقية Real universality ولو لم يكن العمل الفني سوى مجرد ثمرة عابرة لنشاط فردى محض ، أو نتيجة عرضية لجهد شخصى . لما كان في إمكانه أن يحظى بأدنى قبول عام ، أو أن يلقى أى أصداء لدى الآخرين ، ولكن الحقيقة أن خيال الفنان لا يخترع أشكال الأشياء (بطريقة تعسفية صرفة) بل هو يكشف لنا عنها في صورها الحقيقية ، حتى يتسنى لنا أن نراها ونعرف عليها . حقا إن الفنان يتخير جانبا ما من جوانب الواقع ، ولكن عملية « التخير » هي في الوقت نفسه عملية « تحقيق موضوعى » . Objectification . وحينما نعلم إلى اتخاذ وجهة نظر الفنان ، أو حينما نتخذ من « منظوره » منظورا لنا ، فإننا لابد من أن نجد أنفسنا مضطرين إلى رؤية العالم من خلال عيانه الخاص . وعندئذ قد يخيل إلينا أننا لم نر العالم قط من.

قبل في هذا الضوء الخاص. ولكننا مع ذلك نشعر شعوراً أكيداً بأن هذا الضوء ليس مجرد ومضة سريعة خاطفة، بل هو قد أصبح — بفضل العمل الفني نفسه — نوراً ثابتاً قابلاً للاستمرار. وما دام الواقع قد انكشف لنا في هذا العمل الفني على ذلك النحو الخاص، فلم يعد في وسعنا سوى أن نستمر في رؤيته بتلك الطريقة المينة، أو في ضوء ذلك الشكل الخاص^(١).

وهنا يقرر كاسيرر أنه لا موضع لاستيقاظ تلك التفرقة التقليدية بين الفنون التمثيلية والفنون التصويرية، بحجة أن الأولى منها موضوعية، في حين أن الثانية ذاتية. وحجة كاسيرر في هذا الصدد أن أعمال بعض كبار الشعراء الغنائيين من أمثال جوته، وهاندلن، وشلي، وورد سويرث، وغيرهم، ليست مجرد قطع مبثرة غير متماصة من حياة هؤلاء الشعراء، بل هي أشكال رمزية تكشف عن وحدة عميقة واستمرار حي، فهي تضع بين أيدينا صوراً خصبة لواقع الوجود البشري. وعلى حين أن المصورين والنحاتين يكشفون لنا عن « أشكال الأشياء الخارجية »، نجد أن الشعراء ورجال الدراما يكشفون لنا عن « أشكال حياتنا الباطنية ». والحق أن الشاعر الدرامي إنما يكشف لنا — من خلال بعض الشخصيات والمواقف — عن نظراته الخاصة إلى الحياة البشرية ككل، في عظمتها وضعفها، في جلالها وتفاهتها، في روعتها وعيبتها... إلخ. وليس من شأن الفن — كما قال جوته — أن ينافس الطبيعة في سمعتها وعمقها، بل حسبه أن يتوقف عن ظاهرها الوقائع الطبيعية، لكي يستخرج منها عمقا خاصاً يكون هو سر قوته. فالفن يطور اللحظات العليا من تلك المظاهر السطحية، وذلك عند طريق استخلاصه لما فيها من أطراد، وانسجام، وتناسق، وكال، وجمال، وتناسب محكم. وليس من شك في أن « تثبيت » هذه اللحظات العليا من الظواهر لا يعني محاكاة الأشياء الطبيعية، كما أنه لا يعني في الوقت نفسه الاختصار على تسجيل بعض الإحساسات الخاصة. وتبعاً لذلك فإن الفن تأويل جديد للواقع، ولكنه تأويل يقوم على

(1) Cassirer : - Essay on Man - , 1954, pp. 186 — 187.

« الجدوس » لا على « التصورات » ، وهو يتم عبر بعض الأشكال الحسية ، لا من خلال وساطة الفكر .

وقد درج الكثير من الفلاسفة — منذ أيام أفلاطون حتى عهد تولستوى — على اتهام الفن باستثارة الانفعالات ، وتجييع العواطف ، وإشاعة ضرب من الاضطراب في نظام حياتنا الأخلاقية : فكان أفلاطون مثلاً يقول إن خيالنا الشعري مرتع خصيب لنمو الشهوة والغضب والرغبة والآلم في نفوسنا ، بينما كان تولستوى يرى في الفن مصدرراً للعدوى ، ويعتبر النشاط الفني مجرد انتقال لهذه العدوى الوجدانية من نفس الفنان إلى نفوس الناس . ولم يقتصر تولستوى على إغفال عنصر هام من عناصر النشاط الفني ، ألا وهو عنصر « الشكل » بل هو قد تناسى أيضاً أن عنصر « الانفعال » المتمثل في العمل الفني لا بد من أن يكتسب على يد الفنان دلالة جديدة وطابعاً مختلفاً . وآية ذلك أن الشاعر حين يصوغ انفعاله ، فإنه يقدم لنا « صورة » لهذا الانفعال تختلف في كثير أو قليل عن الانفعال نفسه . وليس معنى هذا أن « الانفعال » المعبر عنه يفقد شيئاً من قوته بسبب استحالته إلى « صورة فنية » ، وإنما كل ما هنالك أنه يصبح شفافاً ، بعد أن كان أشبه ما يكون بقوة مظلمة أو حقيقة معتمة هيئات لنا أن ننفذ إلى أعماقها . وتبعاً لذلك فإن الشاعر الذى يصور لنا بعض الانفعالات ، لا ينقل إلينا عدوى تلك الانفعالات ، بل هو يسمح لنا بالفاذ إلى أعماق الطبيعة البشرية من خلال تلك العواطف التى يجسمها أماننا في شخصياته الدرامية . ولهذا فإننا لا نجد أنفسنا فى الدراما تحت سيطرة بعض الانفعالات ، أو تحت رحمة بعض العواطف ، بل نحن نشعر بأننا نسيطر على مشاعرنا ، ونهيمن على حياتنا الوجدانية . وإذا كان من شأن الفن الدرامى أن يكشف لنا عن بعد جديد من أبعاد الحياة البشرية ، فذلك لأن هذا الفن يزيد من إحساسنا بعمق الحياة ، وعظمة الإنسان ، وخطورة الحرية ، وجدبة المصير البشرى ، وشقاء الضمير الإنسانى ، بما قد تبدو لنا معه حياتنا المادية تافهة ، جَذَاء ، عقيمة ، ضئيلة الشأن ! وكأن الشاعر الدرامى حين يعبر عن بعض العواطف البشرية ، أو حين يصور لنا بعض المواقف

الإنسانية، إنما يسلط أضواء الوعي على الإمكانيات العديدة الراقدة في قلب الحياة، أو هو يستجمع تلك المعاني الشاردة في متاهات الوجود، لكي يفتح أمامنا السبيل لفهم أشكال حياتنا الباطنية. وإذن فإن مقياس الامتياز الفني — في رأى كاسيرر — ليس هو درجة العدوى التي يثيرها العمل الفني، بل مدى ما ينطوى عليه من قدرة على توضيح أحاسيسنا، وتعميق عواطفنا، وتقوية شعورنا بالحياة.

ولا يرى كاسيرر مانعاً من العودة إلى نظرية أرسطو الكلاسيكية في «التطهير» (أو الكاثارسيس : Catharsis) من أجل إظهارنا على دلالتها الحقيقية في صميم خبرتنا الجمالية. والواقع أن «التطهير» لا يعنى تغير الطابع أو الكيفية المميزة للانفعالات نفسها، بل هو يعنى تغير النفس البشرية ذاتها. فالشعر الدرامى يساعد النفس على اتخاذ موقف جديد من انفعالاتها، إذ لا تعود النفس تحس بأى اضطراب أو أى انزعاج بسبب معاناتها لانفعال الخوف أو الشفقة مثلاً، بل تشعر بأنها قد أصبحت في حالة مسكينة وسلام بسبب هيمنتها على تلك الانفعالات، ومعنى هذا أننا بمجرد ما نخطو الخطوة الأولى نحو عتبة الفن، فإننا نخلف وراء ظهورنا ضغط أهوائنا، وقر انفعالاتنا، وسيطرة عواطفنا. وليس الشاعر الدرامى عبداً لأهوائه بل هو سيد لها، ومن ثم فإن في استطاعته نقل هذه السيادة (أو السيطرة) إلى نفوس النظارة. ونحن حين نتحدث عن الحرية الجمالية فإننا لا نعنى بها حالة رواقية سلبية تنعدم فيها سائر الانفعالات، بل نحن نعنى بها حالة إيجابية فعالة تتم فيها السيطرة على تلك الانفعالات. ومعنى هذا أننا حين نكون بإزاء أى عمل فنى، فإننا لانحيا عندئذ في الواقع المباشر للأشياء، بل نحن نحيا في عالم من الأشكال الحسية الخالصة. ومن هنا فإن من شأن مشاعرنا وعواطفنا أن تخضع لضرب من التحويل الجذرى — إن من حيث الماهية أو من حيث الطابع — بمجرد ما تنتقل إلى هذا العالم الفنى. وهكذا تفقد انفعالاتنا كل ثقلها المادى، وتتححر كل مشاعرنا من شتى أحمالها الجسمية، فنشعر بحياتنا الوجدانية خالصة نقية، خالية تماماً من

كل حمل أو ثقل . ولكن من الملاحظ — مع ذلك — أن هدوء العمل الفني ليس مجرد هدوء سكوتي (أو استاتيكي) ، بل هو هدوء حركي (أو ديناميكي) . والفن — بهذا المعنى — إنما يوقفنا على حركات النفس البشرية بكل عمقها وتنوعها ، ونحن لا نستشعر في الفن ، مجرد كيفية وجدانية جزئية بسيطة ، بل نحن نستشعر عملية ديناميكية معقدة هي عملية الحياة نفسها ، بما فيها من تذبذب مستمر بين الأقطاب المتعارضة : أعنى بين الغبطة والأسى ، بين الأمل والخوف ، بين النشوة واليأس . ولا شك أننا حينما نخلع على انفعالاتنا وأهوائنا شكلاً جمالياً فإننا عندئذ إنما نحيلها إلى حالة حرة فعالة . وإذن فإن قوة الانفعال نفسها لا بد من أن تستحيل على يد الفنان إلى مجرد « قوة تشكيلية » Formative .

والواقع أن العملية الفنية — مثلها في ذلك كمثل عملية الكلام سواء بسواء — إنما هي « عملية جدلية » تقوم على ضرب من الحوار ، فلا بد من أن يقوم بين المبدع والمتذوق تواصل حقيقي . وليس أمعن في الخطأ — فيما يقول كاسير — من أن تنسب إلى المتأمل دوراً سلبياً محضاً ، في حين أن فهم أى عمل فني يقتضى بالضرورة — إلى حد ما — العمل على تكرار ، أو إعادة تركيب ، تلك العملية الإبداعية التي كانت الأصل في ظهور هذا العمل الفني . ونحن نعرف كيف أن من طبيعة العملية الإبداعية أن تحيل « الانفعالات » نفسها إلى « أفعال » . ولو كان علينا أن نعانى في الحياة الواقعية كل تلك الانفعالات العنيفة التي نعيشها في رواية أوديب لسوفوكليس ، أو في رواية الملك لير لشكسبير ، لما كان في وسعنا أن نتحمل أمثال تلك الصدمات المائلة والأزمات النفسية العنيفة . ولكن الفن يجيء فيحيل تلك المآسى والفظائع إلى أداة فعالة لتحقيق ضرب من « التحرر الذاتي » ، فيوفر لنا — على هذا النحو — حرية باطنية هبات لنا أن نحصلها بطريقة أخرى .

وهكذا نرى أن كاسير يرفض مسامرة أولئك الباحثين الذين كانوا يحاولون تفسير العمل الفني بأكمله عن طريق عنصر « الانفعال » وحده ، أو عامل « التعبير » بمفرده . والحق أن الفن لا يرمى إلى التعبير عن حالة وجدانية

خاصة ، أو مشاعر جزئية محدودة ، بل هو يريد أن ينقل إلينا تلك العملية الديناميكية التي تجري على قدم وساق في صميم حياتنا الباطنية ، ومن ثم فإنه لا يصور لنا بعض الانفعالات emotions ، بل يصور لنا بعض « الحركات » motions وسواء أكان المرء يزاء مأساة أم يزاء ملهة ، فإنه لا بد من أن يجد نفسه - في كلتا الحالتين - بصدد خبرة كلية موحدة تعبر عن الوجود البشرى بأسره ، ابتداء من أدنى انفعالاته حتى أرقاها . ولولا تلك الرؤية التعاطفية التي ينطوى عليها كل فن (بما في ذلك الفن الهزلي نفسه) ، لما كان في وسعنا أن نستجيب له ، أو أن نعاطف معه ، ولما كان في إمكانه هو أن يحقق لنا ضرباً من التطهير أو التحرر الذاتي ، كما يظهر لنا بوضوح في « الملهاة » حيث ينجي الضحك فيكون بمثابة أداة للتحرر .

ثم يعرض كاسيرر بعد ذلك لدراسة معنى الجمال في الطبيعة ومعناه في الفن ، فيقول إن الجمال ليس مجرد خاصية مباشرة باطنة في الأشياء ، بل هو يتضمن بالضرورة إحالة إلى الذهن البشرى الذي يدركه ، كما لاحظ معظم المشتغلين بالدراسات الجمالية . ولكن كاسيرر لا يقتصر على القول مع هيوم بأن الجمال لا يوجد إلا في العقل الذي يتأمله ، وإنما هو يقرر أن وجود الجمال لا ينحصر في مجرد « قابليته للإدراك » Percepi ، وإلا لكان الجمال شيئاً سلبياً محضاً . والواقع أن إدراك الجمال يمثل نشاطاً إيجابياً يقوم به الذهن البشرى ، مستخدماً ما لديه من قوى إدراكية . وليست هذه العملية مجرد عملية ذاتية خالصة ، بل هي — على العكس من ذلك — شرط من شروط إدراكنا الحديسي للعالم الموضوعي . وليست عين الفنان عيماً سلبية تقتصر على التقبل المحض لبعض التأثيرات الخارجية ، أو تنحصر كل مهمتها في تسجيل بعض الطباعات الأشياء ، وإنما هي عين إيجابية بناءة تستطيع عن طريق بعض الأفعال التركيبية اكتشاف ما في الأشياء الطبيعية من جمال . وإذن فإن الإحساس بالجمال إنما هو ضرب من الحساسية المرمقة للحياة الديناميكية الشائعة في الأشكال ؛ ولا سبيل إلى إدراك تلك « الحياة » اللهم إلا بفعل عملية ديناميكية مقابلة تتحقق في صميم نفوسنا .

وقد تجد أنفسنا مدفوعين في بعض الأحيان نحو إقامة تفرقة حاسمة بين « الجمال الطبيعي » و « الجمال الفني » ، حتى نميز جمال الأشياء عن جمال الأشكال ؛ وكاسير لا يرى مانعاً من الأخذ بمثل هذه التفرقة ، ولكن على شرط ألا نقول مع كبروتشه إن الطبيعة خرساء ، إلى أن يحى الإنسان فيفك عقدة لسانها^١ وبما كان الأدنى إلى الصواب — فيما يقول كاسير — أن نفرق بين الجمال العضوي والجمال الفني ، على أساس الاعتراف بأن في الطبيعة الكثير من ضروب الجمال التي لا تملك أية صبغة فنية أو أى طابع « استطيق » . وحسبنا أن نتطلع إلى الجمال العضوي المائل في أى مشهد ما من المشاهد ، لكي نتحقق من أنه لا يشبه في شيء ذلك الجمال الفني الذى نمتشعره حينما نكون إزاء بعض أعمال فنية كبرى صور لنا فيها بعض عظماء المصورين مناظر طبيعية أو مشاهد واقعية . وقد يقرم المرء أحياناً بزهوة قصيرة في وسط الحقول ، فيستمتع برقة الجو ، ونضارة المروج ، وتنوع المشاهد ، ونساعة الألوان الطبيعية ، وسحر الشذى العطري المنبعث من الأزهار ، ولكنه بمجرد ما يحاول تأمل هذا المظهر الطبيعي . يعنى الفنان ، فإنه سرعان ما يستشعر تنغيراً مفاجئاً في كل إطاره الذهني : إذ يشرع عندئذ في تكوين صورة لهذا المظهر ، فلا يلبث أن يجد نفسه قد انتقل من عالم الأشياء الحية إلى « عالم الأشكال الحية » ، وعندئذ لا يعود يحيا في الواقع المباشر للأشياء ، بل يجد نفسه قد أصبح يعيش في إيقاع الأشكال المكانية ، وفي انسجام الألوان وتباينها ، وفي توازن الأضواء مع الظلال .. وليست التجربة الجمالية سوى هذا الاسترقاق في المظهر الديناميكي للأشكال .

وإذا كان كثير من أصحاب المدارس الجمالية قد ربطوا النشاط الفني بمظهر واحد من مظاهر النشاط البشري ، ألا وهو الخيال الفني ، فإن كاسير حريص على كل الحرص على وضع الخيلة في مكانها الصحيح بين غيرها من وظائف الحياة النفسية الداخلة في صميم النشاط الفني . وهو يذكرنا — في هذا الصدد — بأن دعاة النزعة الكلاسيكية (وغيرهم من أصحاب النظريات الكلاسيكية

الحديثة) كانوا ينادون بتحديد دور النشاط الخيالى فى العمل الفنى ، مؤكدين أنه لا بد لخيال الشاعر (مثلاً) من أن يظل محكوماً بالعقل ، مقيداً بقوانين المعقول والممكن والمحتمل . . . الخ . والحق أنه مهما كان من أهمية الخيلة فى عملية الإبداع الفنى ، فإن من المؤكد - فى رأى كاسير - أن الفنان فى حاجة دائماً إلى صنعة (أو تكيك) من أجل العمل على تحقيق أخيلته وتجسيم صورته . فليس يكتفى أن يستشعر المرء فى أعماق نفسه بعض المعانى الدفينة ، أو أن يتصور فى خياله بعض المواقف الوجدانية الأصلية ، وإنما لابد له أيضاً من إحالة كل تلك « الصور الذهنية » إلى « وقائع خارجية » . ولا شك أن عملية « تخرج » externalization أمثال هذه الصور أو الأخيلة أو المشاعر إنما هى المهمة الكبرى التى تقع على عاتق الفنان . وليس المقصود بهذه العملية مجرد « التجسيم » المرئى أو اللبوس فى بعض الوسائط الحسية أو المادية الحزنية كالصلصال أو البرونز أو الرخام ، بل المقصود أيضاً هو التجسيم فى أشكال محسوسة ، كالإيقاعات ، والنماذج اللونية ، والخطوط ، والرسومات ، والأشكال التجسيمية . ولا فرو ، فإن ما يستأثر باقتباهنا فى العمل الفنى إنما هو « بناء » تلك الأشكال ، وتوازنها ، ونظامها . . . الخ . ونحن نعرف كيف أن لكل فن - فى مجاله الخاص - أسلوبه الفنى ، أو لغته الاصطلاحية ، التى لا يمكن أن يشاركه فيها أى فن آخر . صحيح أننا قد نستطيع أن نعبّر عن القصيدة بالرسم ، كما أننا قد نستطيع أن نترجم الشعر الغنائى إلى لغة الموسيقى . ولكن من المؤكد أن لغة الفن الواحد لا تقبل الترجمة إلى لغة أى فن آخر . ولعل هذا ما حدا ببعض الباحثين إلى القول بأن مشكلات الفن الحقيقية إنما هى مشكلات الصورة (أو الشكل) form المباشرة من طبيعة البناء الهندسى لكل فن من الفنون . والواقع أن مضمون القصيدة لا يمكن أن ينفصل عن شكلها : فإن القصيدة لا تكون حملاً فنياً بأفكارها ومعانيها وأخيلتها لحسب ، بل بوزنها ولحنها ، وإيقاعها أيضاً . وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى أى فن آخر من الفنون : فإن العناصر الشكلية فى أى عمل فنى ليست مجرد عناصر خارجية أو وسائط تكتيكية لإحداث حدى معين ، بل هى جزء لا يتجزأ من صميم البيان الفنى نفسه .

وإن كاسيرر يتوقف طويلا عند النظرية الرومانتيكية في « الخيال الشعري » ، فقرأه بغض في الحديث عن صلة الشعر بالفلسفة ، وعلاقة الخيال بالواقع ، وارتباط الجمال باللامتناهى . . . إلى آخر تلك القضايا الرومانتيكية المعروفة في فهم الفن ، وتحديد طابعه ، وسبر غور إمكانياته . وهو يعقب على هذه القضايا بقوله : إنها قد وُثِّقَتْ رد فعل مضاد عمل أحجابه على تخليص الفن من كل طابع ميتافيزيقي ، فكان أن عادوا من جديد إلى نظرية تقليد الطبيعة أو محاكاة الواقع . وليس من شك في أن الواقعيين حينما أنكروا على الفن كل حق في تجاوز الواقع أو التعالى على الطبيعة ، فإنهم قد أغفلوا بذلك الطابع الأساسى للفن ، ألا وهو طابعه الرمزي . ولكن « رمزية » الفن — في نظر كاسيرر — ليست رمزية « متعالية » بل هي رمزية « باطنة » immanent وليس الموضوع الحقيقي للفن هو « مطلق » هيجل ، أو « اللامتناهى » الميتافيزيقي الذي نادى به شلنجر ، بل هو تلك العناصر البنائية الأساسية لتجربتنا الحسية نفسها ، بما فيها من خطوط ، ورسوم ، وأشكال هندسية ، وصور موسيقية . . الخ . وليس في الأشكال الفنية أى سر محجب : فإن هذه الأشكال مرئية ، مسموعة ، ملموسة ، ولم يجانب جوده الصواب حينما قال إن الفن لا يزعم لنفسه القدرة على الكشف عن الأعماق الميتافيزيقية للأشياء ، بل هو يقتصر على التمسك بالسطح الخارجى للظواهر الطبيعية . ومع ذلك ، فإن هذا « السطح الخارجى » ليس حقيقة مباشرة معطاة لنا في صمم تجربتنا العادية ، بل نحن في حاجة إلى الكشف عنه في أعمال كبار الفنانين حتى ندركه ونقف على حقيقته . وقد يكون في وسعنا أن نمضي إلى حد أبعد من ذلك فنقول إنه لما كان في استطاعة اللغة البشرية أن تعبر عن كل شيء ، ابتداء من أدنى الأشياء حتى أرقاها ، فإن في استطاعة الفن أيضاً أن يستوعب مجال الخبرة البشرية بأكملها ، وأن يمتد إلى شتى دوائر التجربة الإنسانية على اختلاف أنواعها . فليس ثمة شيء في العالم المادى أو في العالم الروحى ، بل ليس هناك موضوع طبيعي أو فنى بشرى تحتم علينا طبيعته أن نستبعده من دائرة الفن ، أو نعتزلنا

ماهيته الخاصة إلى إقصائه من دائرة الخبرة الجمالية ، مادام شيء لا يمكن أن يقف في وجه العملية الإبداعية ، أو لا يمكن أن يتأني على الجهد التشكيلي للفن .

ولا بد للباحث في علم الجمال من مناقشة النظريات السيكولوجية في الفن ، فلم يكن بدعاً أن نجد كاسيرر يهتم بالتمرض للذاهب التي توحد بين الفن واللذة ، أو بين الفن واللعب ، أو بين الفن والتأمل . . . الخ . وربما كانت السمة الغالبة على هذه النظريات — فيما يقول كاسيرر — أنها لا تحرص على تقديم نظرية عامة في الجمال بقدر ما تحرص على وصف الخبرة الجمالية أو تحليل ظاهرة إدراكنا للجمال . ولما كان من الملاحظ أن العمل الفني يحقق لنا ضرباً من الإشباع ، أو يسبب لنا نوعاً من اللذة ، فلم يكن من الغرابة في شيء أن يتجه أقطار الكثير من الباحثين نحو التوحيد بين الفن واللذة . وليس من شك في أن « اللذة » واقعة مباشرة من وقائع الشعور ، ولكننا حينما نتخذ منها مبدأ سيكولوجياً ، فإن معناها سرعان ما يستحيل إلى معنى غامض مبهم ، خصوصاً وأن هناك من اللذات ما لا حصر له . فضلاً عن أن مسببات اللذة عديدة ليس ما يجمع بينها . ولا نرانا في حاجة إلى ترديد الاعتراضات التقليدية التي طالما وجهها الفلاسفة إلى مذهب اللذة ، وإنما حسبنا أن نقول إن الذين يوحّدون بين الفن واللذة في حاجة إلى تحديد نوع « اللذة » التي تقرن عادة بالنشاط الفني (إبداعياً كان أم تذوقياً) ، حتى يكون في الإمكان فهم تلك المتعة الخاصة التي اصطلمحنا على تسميتها باسم « المتعة الفنية » . ولنعل هذا ما حاول سانتايانا القيام به حينما عمد إلى تعريف الجمال بقوله إنه « اللذة منظوراً إليها باعتبارها خاصية تميز الأشياء » ، أو هو « اللذة حين تتحقق تحققاً موضوعياً » . ولكن هذا القول — في رأي كاسيرر — لا يتخلو من « مصادرة على المطلوب » : لأنه كيف يتسنى للذة — وهي أشد حالاتنا النفسية ذاتية — أن تصبح « موضوعية » ؟ ثم كيف جاز سانتايانا أن يقول إن الفن إنما هو استجابة للحاجة إلى النفسية ؟ لو كانت هذه حقاً هي غاية الفن ، لما كان هناك موجب لتحمل كل هذا العناء

في سبيل تحقيق بعض الأعمال الفنية : فإن من يعرف الجهد الذى بذله ما بكل
 أنجبلو في بناء كاتدرائية القديس بطرس ، أو دانتى في كتابه « الكومبديا
 الإلهية » ، أو ملتون في كتابه « الفردوس المفقود » ، يلم تمام العلم أن كل الفنانين
 لم يكونوا يقصدون إلى اللهو أو التسلية أو الترفيه عن الناس ، وحتى لو سلمنا
 بأن في الفن ضرباً من « الاستمتاع » ، فإن الاستمتاع هنا استمتاع بالأشكال ،
 لا بالآشياء . ولا شك أن الفارق كبير بين الإبتهاج بالصور أو الأشكال ،
 والإبتهاج بالآشياء أو الانطباعات الحسية . هذا إلى أننا لا تقتصر على تقبل
 الأشكال الفنية أو الوقوع تحت تأثيرها ، وإنما نحن في حاجة دائماً إلى إنتاجها
 أو استحداثها حتى نحس بجمالها . وربما كانت الوصفة الرئيسية التى تعيب معظم
 النظريات السيكلوجية في تفسير الفن باللذة أنها قد عجزت تماماً عن فهم دور
 « الإبداع الجمالى » في صميم العملية الفنية . والحق أننا نعانى في الحياة الجمالية
 تحولاً جذرياً ، فنشعر بأن ثمة تغيراً حاسماً قد تحقق في صميم نفوسنا . وآية
 ذلك أن « اللذة » التى نستشعرها في نشاطنا الجمالى لا تظل مجرد انفعال أو تأثر
 وجداني محض ، بل تستحيل هى نفسها إلى « وظيفة » أو « عملية » . ولا غرو ،
 فإن عين الفنان ليست مجرد عين منفصلة تستجيب لبعض التأثيرات الحسية ، بل
 هى قلباً تقتصر على هذه المهمة السلبية التى تنحصر في تسجيل الانطباعات
 الخارجية الواردة من الأشياء ، أو التأليف بينها بأساليب جديدة لا تحلو من
 تعسف . ومن هنا فإن المصور العظيم ، أو الموسيقار الكبير ، ليس هو ذلك
 الرجل الذى يملك حساسية مرهفة للألوان أو للأصوات ، بل هو ذلك الإنسان
 الذى يملك القدرة على استخراج حياة ديناميكية للأشكال من صميم المواد السكونية
 (أو الاستاتيكية) الموجودة بين يديه . وعن هذا السبيل وحده ، قد يتسنى
 للمتعة (أو اللذة) التى نجدها في الفن أن تتحقق تحققاً موضوعياً . ولا شك
 أن هذا التحقق الموضوعى ، لا بد من أن يتخذ بالضرورة طابع « العملية
 البنائية » . وكما أن العالم المادى — عالم الأشياء الثابتة والكيفيات المستمرة —
 ليس مجرد حزمة من المعطيات الحسية ، فإن العالم الفنى أيضاً ليس مجرد حزمة

من المشاعر والانفعالات . وكما أن الأول منهما يتوقف على أفعال التجريد النظرى والتحقيق الموضوعى — من خلال المفاهيم الكلية والبنائيات العقلية — فإن الثانى منهما يتوقف أيضاً على « أفعال تشكيلية » من نوع آخر ، ألا وهى أفعال « التأمل الجمالى » .

وثمة نظريات سيكولوجية أخرى قدر بطلت الفن بالحلم ، بدلا من أن تربطه بالذقة . والظاهر أن هذه النظريات قد تولدت كرد فعل ضد المذاهب العقلية التى كانت تخضع العمل الفنى لبعض القواعد المنطقية ، وكان الموضوع الجمالى هو مجرد مشكلة رياضية ! ولا ريب أن رفض أصحاب هذه النظريات للزعة العقلية فى تفسير الفن كان رفضاً صائباً : فإن قراءة كتاب فى العروض أو فى أصول الشعر لا تكفى مطلقاً لتعليمنا كيف نكتب قصيدة جيدة ! ولكن دعاه هذا الاتجاه لم يلبثوا أن استنجوا من هذه المقدمات الصائبة نتيجة سريعة لا تخلو من خطأ ، إذ راحوا يقولون إنه هيهات لما أن نفهم الفن ، اللهم إلا إذا عمدنا إلى الغوص فى أعماق الحياة اللا شعورية للوجود البشرى ! وتبعاً لذلك فقد قرر بعضهم أن الفنان لا يخرج عن كونه مجرد شخص مصاب بالجرولان النومى Somnambulist ، وهو مضطر إلى الماضى فى طريقه دون أدنى تدخل من جانب إرادته أو نشاطه الشعورى أو آليات الضبط الموجودة لديه . ولو أننا أيقظنا الفنان ، لقضينا على ما لديه من مقدرة فنية . ولعل هذا ما عناه شليجل Schlegel حينما كتب يقول : « إن نقطة البداية فى كل شعر إنما هى إلغاء قانون العقل وشتى المناهج العقلية ، من أجل الاستغراق فى فرضى الآخيلة والأوهام الأخاذة ، والاستسلام لذلك الغماء الأصلى Original Chaos الخميم على الطبيعة البشرية » . ومعنى هذا أن الفن إنما هو « حلم يقظة » نستسلم له عن رضا وطواعية . وهذا التصور الرومانتيكى للفن قد أثر على بعض المذاهب الميتافيزيقية فى الجمال ، وفى مقدمتها مذهب برجسون Bergson .

والواقع أن برجسون حينما قدم لنا نظرية جمالية — فيما يقول كاسيرر — فإنه لم يكن يقصد من ورائها سوى تقديم دليل آخر على صحة مبادئه الميتافيزيقية

العامّة . وآية ذلك أن « العمل الفني » — في نظر برجسون — إنما هو الدليل القاطع على قيام ثنائية حاسمة (لا سبيل إلى تصفيتهما) بين « الحدس » و « العقل » . وما نسميه باسم الحقيقة العقلية أو العلمية إنما هو في الواقع أمر سطحي قد تواضعنا عليه . وأما الفن فإنه الوسيلة الناجمة للهروب من هذا العالم الضيق الضحل القائم على بعض المواضع . فالفن إنما يرتد بنا إلى المصادر الأصلية أو البنائيع الحقيقية للوجود ، والقدرة الإبداعية الماثلة في الأعمال الفنية إنما هي مجرد مجلي من مجالي ذلك التطور الإبداعي الذي تنطوي عليه الحياة نفسها . ومثل هذا التصور الإبداعي للفن قد يبدو لنا — لأول وهلة — فلسفة جمالية ديناميكية تجعل من « الجمال » طاقة حيوية فعالة في صميم الوجود . ولكن الحدس البرجسوني — فيما يقول كاسيرر — لا يمثل مع ذلك أي مبدأ إيجابي فعال ، لأنه لا يتصف بأية تلقائية ، بل هو مجرد أسلوب من أساليب السلبية أو التقبل المحض . وحسبنا أن نعود إلى الأوصاف التي قدمها برجسون لهذا الحدس الجمالي لكي نتحقق من أنه مجرد « قابلية سلبية » ، لا تنطوي على أية صورة إيجابية فعالة . وهنا يستشهد كاسيرر بالكثير من نصوص برجسون الواردة في كتابه « رسالة في معطيات الشعور المباشرة » ، لكي يبين لنا أن موضوع الفن عند برجسون ، إن لم نقل هدفه النهائي ، إنما هو تخدير قوى المقاومة الماثلة في شخصيتنا ، حتى نصبح في حالة تقبل محض ، فنستطيع عندئذ إدراك الفكرة التي يريد الفنان أن يوحى بها إلينا ، ويكون في وسعنا بالتالي التعاطف مع الحالة الوجدانية التي أراد التعبير عنها . وليس الإحساس بالجمال في نظر برجسون إحساساً نوعياً خاصاً ، بل هو طابع عام يمكن أن تنسم به أية حالة من حالاتنا الوجدانية ، ولكن على شرط أن يكون مصدرها هو الإيحاء ، لا العلية أو السببية . ولعل هذا هو السبب في أن برجسون يشبه حالة الإدراك الجمالي بحالة « التنويم المغناطيسي » Hypnosis وكان من شأن العمل الفني أن يهدد حواسنا ، ويخدر مشاعرنا ، لكي يحطما تقبل إيحاء الفنان ، ونستجيب لتعبيراته . وفات برجسون — فيما يقول كاسيرر — أن الجمال ليس من « التنويم المغناطيسي » ، في شيء ، لأن في إمكان

المنوم أن يفرض على أى إنسان أداء بعض الأفعال ، أو أن يضطره إلى الإحساس ببعض المشاعر ، في حين أنه ليس من الممكن فرض الإحساس بالجمال على نفوسنا بأى وجه من الوجوه ، لأنه هبات للره أن يستشعر الجمال ، اللهم إلا إذا تأزر مع الفنان نفسه . وليس يكفى لتذوق العمل الفنى أن يتعاطف المرء مع مشاعر الفنان ، بل لا بد للره أيضاً من الاندماج فى صميم نشاطه الإبداعى . ولو قدر للفنان أن ينجح فى تخدير قوانا الشخصية الفعالة ، لكان فى ذلك تعطيل تام لإحساسنا بالجمال . ومعنى هذا أن إدراكنا للجمال ، أو إحساسنا بديناميكية الصور أو الأشكال ، لا يمكن أن يتم بهذه الصورة التى توهمها برجسون . والسبب فى ذلك أن « الجمال » يتوقف من جهة على بعض المشاعر النوعية الخاصة ، ويستلزم من جهة أخرى فعلا من أفعال الحكم والتأمل (على حد تعبير كاسيرر) .

وهذا الاعتراض الذى يوجهه كاسيرر إلى ميتافيزيقا برجسون يتسحب أيضاً على النظرية السيكلوجية التى قدمها لما نيتشه فى كتابه المشهور : « تولد المأساة من روح الموسيقى » . والرأى الذى ذهب إليه نيتشه فى هذا الكتاب أن نمّة قوتين متعارضتين تعملان عملهما فى كل إنتاج فنى ، ألا وهما « قوة ديونسيوس » من جهة ، و « قوة أبولون » من جهة أخرى . وهذا الاستقطاب الأساسى بين هاتين القوتين المتعارضتين إنما يمثل ماهية العمل الفنى الصحيح . فلا بد فى كل فن من قيام تعارض جوهرى بين حالة الحلم وحالة النقشوة ، أو بين قوة العيان ، والتداعى ، والشعر من جهة ، وقوة الهوى ، والوجدان ، والغناء ، والرقص من جهة أخرى . ولكن نيتشه — فيما يقول كا-يرر — قد تناسى أن الإلهام الفنى ليس ضرباً من السكر أو النقشوة أو التخدير ، كما أن الخيال الفنى ليس ضرباً من الحلم أو الهلوسة أو الهذيان . وربما كانت السمة الأساسية التى تميز كل عمل فنى أصيل إنما هى تلك « الوحدة » البنائية العميقة التى تسمه بطايعها . وليس فى وسعنا أن نفسر هذه « الوحدة » بإرجاعها إلى حالتين مختلفتين تماماً : هما حالة الحلم وحالة

النشوة : لأنه هيات لاي «كل بنائي» موحد ، أن يتكون من عناصر
مختلطة مهوشة .

ثم ينتقل كاسيرر بعد ذلك إلى البحث في النظريات السيكولوجية التي
توحد بين الفن واللعب ، فيقول إنه قد تكون ثمة سمات مشتركة تجمع بين كل
من الفن واللعب : لأن من المؤكد أن كلا منهما نشاط حر غير مقيد بأية غاية
نفعية ، فضلا عن أنه لا يهدف إلى تحقيق أى مقصد عملي . ولا شك أننا في كل
من اللعب والفن نختلّب وراء ظهورنا شتى حاجاتنا العملية المباشرة ، لكن
نخلع على طالما صورة جديدة أو شكلا جديداً . ولكن هذا التشابه الظاهري
بين اللعب والفن قد لا يكون مبرراً كافياً للتوحيد بينهما تماماً . وآية ذلك
أن الخيال الفني متمايز تماماً حاسماً عن ذلك النوع الخاص من الخيال
الذي يسم بطابعه نشاط اللعب أو اللهو . فنحن في اللعب إنما نكون بإزاء
صور مصطنعة أو أشكال موهومة قد تبلغ من الحيوية والنصاعة وقوة التأثير
حداً تتوهم معه أنها حقائق أو وقائع ، في حين أننا لو عرفنا الفن بأنه مجموعة
من الصور الوهمية أو الأشكال المنخيلة ، لكان في هذا التعريف تشويه كبير
لطابع الحقيقي للنشاط الفني . فاللعب إنما يضع بين أيدينا مجموعة من « الصور
الوهمية » ، في حين أن الفن يزودنا بنوع جديد من الحقيقة : ألا وهي حقيقة
الأشكال الخالصة ، لا حقيقة الأشياء التجريبية . والواقع أنه إذا كان الطفل
يلعب بالأشياء ، فإن الفنان يلعب بالأشكال : أعنى بالخطوط ، والرسوم ،
والإيقاعات ، والألحان . وإذا كان النشاط الذي يقوم به الطفل حين يلعب
مجرد نشاط تنظيمي يقوم على إعادة تنظيم بعض المواد ، أو إعادة توزيع بعض
العناصر الماثلة في إدراكه الحسي ، فإن النشاط الذي يقوم به الفنان حين يبدع
إنما هو نشاط بنائي خلاق بمعنى آخر أعمق وأبعد مدى . ولا شك أن اللعب
يعضطر الطفل إلى استبدال الأشياء الواقعية الماثلة في صميم يده ، بأشياء أخرى
ممثلة ، في حين أنه ليس ثمة « استبدال » exchange من هذا القبيل في مضمار
النشاط الفني الصحيح . والحق أن الإبداع الفني يتطلب من الفنان إذابة مادة

الاشياء الغفل في بوتقة خياله ، حتى يخرج لنا من هذه العملية عالماً جديداً من الاشكال الشعرية ، أو الموسيقية ، أو التجسيمية . هذا إلى أن النشاط الذي يقوم به الطفل حين يلعب نشاط تلقائي لا يخلو من سهولة ، في حين أن الجهد الذي يبذله الفنان في سبيل تحقيق عمله الفني لا يمكن أن يتحقق بمثل هذه السهولة ، كما أن الجهد الذي يبذله المتذوق في سبيل الاستمتاع بأى عمل فنى يستلزم حشد كل قواه النفسية وتعبئة شتى طاقاته الروحية .

وليس في استطاعتنا — بطبيعة الحال — أن نتوقف عند الفروق الدقيقة التى أقامها كاسيرر بين نظرية اللعب عند كل من شيلر Schiller وهربرت اسپنسر H. Spencer ، وإنما حسبنا أن نقول إن كاسيرر يقيم تعارضاً جوهرياً بين النظريتين ، على أساس أن الأولى منهما مثالية متعالية ، في حين أن الثانية بيولوجية طبيعية . ونحن نعرف كيف أن شيلر كان تلبذاً مخلصاً لكانت ، فليس بدعاً أن نجد أنه يقرن اللعب والجمال بعالم الحرية ، في حين أن هربرت اسپنسر قد وضع مذهبه في اللعب والجمال على أساس نظرية دارون في النشوء والارتقاء ، فليس بدعاً أن نراه يعد الظاهرة الجمالية مجرد ظاهرة طبيعية . وعلى حين أن التطوريين قد وضعوا اللعب البشرى جنباً إلى جنب مع اللعب الحيوانى ، نجد أن شيلر كان يجعل من « اللعب » ظاهرة إنسانية محضة ، مؤكداً في الوقت نفسه أن الحرية وقف على الكائن الناطق ، وأن الجمال لا ينتسب إلى « العالم الظاهرى » ، بل إلى « العالم المعقول » . هذا إلى أن شيلر قد وقع تحت تأثير روسو ، فلم يكن من الغريب عليه أن يقرن عالم الفن « المثالى » بعالم الطفولة ، حيث تتخذ ظاهرة « اللعب » طابع العملية النفسية التى خضعت لضرب من « الإغلاء » أو « التصعيد » . وهكذا اعتبر شيلر التأمل الجمالى بمثابة الخطوة الأولى في سبيل التحرر ، فقرب وعى الإنسان بالاشكال الحية بما أطلق عليه اسم « تجربة الحرية » ، وعرف الجمال نفسه بأنه « شكل حى » أو « صورة حية » . ولا شك أن هذا الموقف الشعورى التأملى الذى يقرن بكل خبرة جمالية إنما هو — فى رأى كاسيرر — ما قد يسمح لنا بتمييز « الفن » عن « اللعب » .

وإذا كان قد وقع في ظن كثير من القائلين بأن « الفن الفن » أن الظاهرة الجمالية سر محجب هبات للشخص العادى أن ينفذ إليه ، فإن من واجبتنا .
— على العكس من ذلك — أن نعيد إلى الفن ارتباطه بالحياة البشرية العادية . .
صحيح أن هناك فارقاً كبيراً بين أن يحيا المرء في ملكة الأشكال ، وأن يعيش في دنيا الأشياء أو المواضع التجريبية ، ولكن من المؤكد مع ذلك أن الأشكال الفنية ليست صوراً فارغة أو أشكالاً غاوية ، بل هي موضوعات حية تؤدي دوراً هاماً في عملية بناء الخبرة البشرية وتنظيمها . ومعنى هذا أن المرء حين يحيا في عالم الأشكال ، فإنه لا يهرب من مستلزمات الحياة ، بل هو يحقق . على العكس من ذلك — « طاقة » من الطاقات العليا للحياة نفسها . وليس في وسعنا أن نتحدث عن الفن باعتباره ظاهرة فائقة للحياة البشرية ، أو خارجة تماماً عن الوجود الإنسانى ، اللهم إلا إذا نسينا أو تناسينا تلك القوة البنائية التي يضطلع بها الفن حين يعمل على تنظيم عالمنا البشرى . وإذن فإن الفن هو أولاً وبالذات ظاهرة بشرية ، وإن كان من الخطأ تفسير هذه الظاهرة بإرجاعها إلى أية ظاهرة نفسية محددة ، سواء أكانت هي الحلم ، أم الهذيان ، أم اللاشعور ، أم التنويم المغناطيسى ، أم اللعب . . . الخ . وما دمتنا قد ربطنا النشاط الفنى بوظائف « الصياغة » و « التشكيل » و « التنظيم » و « التركيب » و « البناء » ، فقد أصبح لزاماً علينا أن ننق عن الفن كل طابع « لا عقلى » . وكل نزعة « صوفية » . ومهما كان من أمر تلك القدرة الإبداعية التي يقوم عليها النشاط الفنى ، بل مهما كان من أمر ذلك الخيال الإبداعى الذى يستند إليه كل إنتاج فنى ، فإن من المؤكد — فيما يقول كاسير — أن الظاهرة الجمالية ليست ظاهرة سحرية تنتقل بنا إلى عالم متعال أو فائق للطبيعة ، بل هي ظاهرة بشرية « باطنة » في صميم الكون ، فضلاً عن أنها لا تخفى عن طابع « عقلى » ، على اعتبار أنها تستند أولاً وبالذات إلى « معقولة الصور »^(١) .

(1) E. Cassirer : « The Philosophy of Symbolic Forms. », Vol. II., New-Haven, 1955, Introduction, p. 25.

وإذا كان من شأن العلم — فيما يقول كاسير — أن يخلق على أفكارنا ضرباً من « النظام » ، كما أن من شأن الأخلاق أن تضي على أفعالنا ضرباً من « التنظيم » ، فإن من شأن الفن أيضاً أن يخلق ضرباً من « النظام » على إدراكنا للظواهر المرئية ، والملبوسة ، والمسموعة . ولئن كان كاسير لا يرى ما نعلم تعريف الفن بقوله إنه « لغة رمزية » ، إلا أنه يأخذ على كروتشه أنه قد وحد تماماً بين « اللغة » و « الفن » وكان مشكلات علم الجمال إنما هي بينها مشكلات علم اللغة ، والعكس بالعكس ، في حين أن ثمة farkاً لا سبيل إلى إغفاله بين رموز الفن من جهة ، والحدود اللغوية المستخدمة في الحديث العادي أو الكتابة من جهة أخرى . صحيح أن كلا من اللغة والفن لا يقتصر على محاكاة الأشياء أو تقليد الأفعال ، وإنما هو في صميمه ضرب من « التمثيل » ، ولكن التمثيل اللغوي إنما يقوم على مجموعة من الألفاظ أو التصورات ، في حين أن التمثيل الفني إنما يقوم على بعض الأشكال المحسوسة . فليس ثمة عناصر مشتركة بين وصف المصور أو الشاعر لمظهر ما من المناظر ، ووصف الجغرافي أو عالم طبقات الأرض (الجيولوجي) لهذا المنظر عينه . ولا غرو ، فإن الاختلاف واضح بين عمل العالم وعمل الفنان من حيث الباعث الذي يصدر عنه ، وأسلوب الوصف الذي يصطنعه . حقاً إن الجغرافي قد يصف لنا المنظر الطبيعي بطريقة تمثيلية ، كما أنه قد يذهب إلى حد أبعد من ذلك فيصور لنا المنظر بألوان ناصعة زاهية ، ولكنه لا يريد من وراء ذلك أن يقدم لنا عياناً لهذا المشهد ، بل مجرد تصور تجريبي له . وهذا هو السبب في أن الجغرافي يجد نفسه مضطراً إلى مقارنة شكل المنظر الطبيعي بغيره من الأشكال الأخرى ، محاولاً عن طريق منهجي الملاحظة والاستقراء الوصول إلى تحديد سماته النوعية الخاصة ، أو خصائصه الجوهرية المميزة . وأما بالنسبة إلى الفنان : فإنه لا وجود على الإطلاق لأشكال تلك العلاقات التجريبية ، ولشئ عمليات المقارنة الدقيقة بين الوقائع ، مع كل ما يقترن بها من بحث على العلاقات السببية . . . الخ . هذا إلى أن الفنان لا يهتم بالتعرف على فوائد الأشياء ، فضلاً عن أنه لا يسأل

هذا أن المهم في العلم هو اطراد القوانين ، في حين أن المهم في الفن هو تنوع الحدوس وتعدد أشكالها . ولا يرى كاسيرر مانعاً من القول بأن الفن ضرب من المعرفة ، ولكنه ينص على أن المعرفة الفنية معرفة متمايزة ذات نوع خاص . وهو لا يرفض قول شافيتسبري بأن « الجمال حقيقة » ، ولكنه يضيف إلى ذلك أن حقيقة الجمال لا تنحصر في تفسير الأشياء . أو وصفها وصفاً نظرياً . بل هي تنحصر في ضرب من « العيان التعاطفي » للأشياء . ولا شك أن ثمة تبايناً بين وجهتي نظر العلم والفن إلى الحقيقة ، ولكن ليس هناك أى تعارض أو تناقض بينهما . وما دام العلم والفن يتحركان في مجالين مختلفين تماماً ، فلا موضع للقول بوجود تناقض أو تعارض بينهما . وتبعاً لذلك فإن التفسير التصوري الذي يأخذه العلم ، لا يحول دون قيام التفسير الحسنى الذي ينادى به الفن . ولنا نجد مبرراً للقول بأن العمل على معرفة علل الأشياء *rerum cognoscere causas* أهم وأجدى من العمل على رؤية أشكال الأشياء *rerum videre formas* . والحق أن اهتمامنا بالوقوف على العلة النظرية للأشياء ، أو آثارها العملية ، كثيراً ما يُقوّت علينا رؤية مظهرها المباشر ، فلا نعود نقوى على رؤية الأشياء وجهاً لوجه . ولكن الفن هو الذي يجي . فيعلينا كيف « نرى » الأشياء ، بدلاً من أن تقتصر على « تصورها » أو « استخدامها » . ولا يقتصر الفن على تزويدنا بصورة أخصب ، وأنصح ، وأزهي ، لواقع ، بل هو يساعدنا أيضاً على تكوين نظرة أعمق إلى البناء الصوري للعالم . . . وربما كان من بعض مزايا الطبيعة البشرية أنها ليست مقيدة بطريقة واحدة بعينها في النظر إلى الواقع ، بل هي تستطيع أن تختار لنفسها وجهة النظر التي تروقها ، وبالتالي فإن في وسعها أن تنتقل من هذا المظهر إلى ذاك ، متنوعة باستمرار طريقتها في النظر إلى الأشياء^(١) .

. . . تلك هي فلسفة كاسيرر في الفن ، على نحو ما بسطنا لنا في كتابه « مقال عن الإنسان » وفي غيره من الكتب التي درس فيها « فلسفة الأشكال

الرمزية . وقد تكون الميزة الرئيسية لهذه الفلسفة أنها قد استندت إلى مناقشة علمية دقيقة لثنى النظريات القديمة والحديثة في الفن ، بحيث قد يكون في وسعنا أن نقول إنها لم تتحدد إلا بمعارضتها للكثير من آراء الفلاسفة السابقين في تحديد طبيعة الظاهرة الجمالية . ولعل هذا هو السبب في أن كاسيرر قد استطاع أن يتوصل إلى نظرية إنسانية متكاملة في الفن ، بل جاءت فلسفته الجمالية وليدة فهم حقيقي لطبيعة الفن بوصفه رافداً هاماً من روافد الحضارة البشرية ، ومظهراً حيوياً من مظاهر الوعي الإنساني في سعيه نحو اجتلاء الحقيقة الخارجية . وسيكون علينا من بعد أن نتتبع أصداء هذه الفلسفة لدى مفكرين آخرين مثل سوزان لانجر وهربرت ريد ، حتى نكشف عن الدور الحقيقي الذي قام به كاسيرر في مضمار التفكير الجمالي . . .

الفن رمز بو عتی

موزان لائجر

الفصل الثاني عشر

فلسفة الفن عند سوزان لانجر

قد تكون المفكرة الأمريكية المعاصرة سوزان لانجر (١٨٩٥ - ١٩٥٩) أخلص تليدة من تلاميذ إرنست كاسير : فإننا نلح في فلسفتهما تأثيراً واضحاً بفلسفة الأشكال الرمزية التي قدم لنا أصولها الفيلسوف الألماني الكبير ، فضلاً عن أننا نعرف أنها قد قامت بترجمة واحد من كتب كاسير إلى اللغة الإنجليزية سنة ١٩٤٦ ، ألا وهو كتاب : « اللغة والأسطورة » . وقد ولدت سوزان لانجر بمدينة نيويورك من أبوين ألمانيي الأصل ، وتلقت تعليمها في رادكليف Radcliffe حيث حصلت على درجة الماجستير ثم درجة الدكتوراه في الفلسفة ، كما شاعدها إتقانها للغة الألمانية على مواصلة دراساتها الفلسفية في فيينا حيث قضت موسماً دراسياً أتاح لها فرصة الوقوف على أهم الاتجاهات الفلسفية المعاصرة في العالم الجرمانى . وقد قامت سوزان لانجر بالتدريس في الكثير من جامعات أمريكا ، كما ألقت عدداً غير قليل من المؤلفات الفلسفية في المنطق ، والفلسفة العامة ، وعلم الجمال ، وفلسفة الفن . ومن أشهر كتب لانجر كتاب « تطبيق الفلسفة » Practice of Philosophy وكتاب « مقدمة في المنطق الرمزي » : Introduction to Symbolic Logic ، وكتاب « الفلسفة بفتح جديد » Philosophy in a New Key ، ثم كتاب « الصورة والوجدان » Form and Feeling ، وأخيراً كتاب : « مخططات فلسفية » Philosophical Sketches . هذا وقد أصدرت سوزان لانجر عام ١٩٥٩ كتاباً ضخماً بعنوان : « تأملات في الفن » ، تضمن مجموعة هائلة من الدراسات في علم الجمال وفلسفة الفن بقلم نخبة ممتازة من المفكرين وعلماء الجمال ، وقامت هي بالإشراف عليه وترجمة بعض فصوله وتقديمه إلى

النارنى الأمريكى . والمتبع لكل هذا النشاط الكبير الذى قامت به سوزان لانجر فى مضمار الدراسات الفلسفية والجمالية ، يدرك أهمية الجهد الذى بذلته هذه المفكرة الأمريكية فى سبيل نقل التراث الألمانى إلى اللغة الإنجليزية ، ووضع فلسفة جمالية مستقلة فى البيئة الأكاديمية الأمريكية .

ولو أننا ألقينا نظرة فاحصة على كتاب لانجر الشهير الذى أحدث أصداء هامة فى الفكر الأنجلو - ساكسونى عام ١٩٤٢ ، ألا وهو كتاب « الفلسفة بمفاح جديد » ، لوجدنا أن نقطة انطلاق لانجر فى هذه الدراسة إنما هى رغبتها فى مناقشة الأساس الفلسفى الذى قامت عليه « الوضعية المنطقية » ، ألا وهو القول بأن « حدود اللغة هى حدود التجربة البشرية نفسها » ، وأن كل ما لا سبيل إلى التحقق منه تجريبياً إنما هو لفو فارغ لا معنى له على الإطلاق . ولا شك أن هذه النزعة الوضعية المتطرفة هى التى أملت على الكثيرين استبعاد الفن والشعر والأسطورة والميتافيزيقا من دائرة المعرفة البشرية ، بحجة أن هذه كلها مجرد تعبيرات ذاتية عن بعض المشاعر أو المواقف أو القيم أو الانفعالات أو الرغبات ، دون أن يكون لها أى معنى قابل للفهم ، أو أية دلالة قابلة للتوصيل ، أو أى طابع رمزى يجعل منها لغة بشرية ذات صبغة عامة . . .

ولكننا لو عرفنا أن الإنسان موجود بمحا أولاً وبالذات فى عالم من الرموز ، وإذا فهمنا أن الرمز ليس وفقاً على التفكير اللغوى ، بل هو يمتد أيضاً إلى مجالات أوسع من المجال اللفظى الصرف ، أمكننا أن ندرك كيف أن العملية الرمزية التى يقوم بها الإنسان تشمل شتى مظاهر النشاط البشرى بما فيها من فن ، وحلم ، وأسطورة ، وخرافة ، وطقوس دينية ، وميتافيزيقا ، وغير ذلك . والواقع أن الكلام ليس إلا مظهراً واحداً من مظاهر تلك العملية الرمزية التى يضطلع بها الموجود البشرى ، فلا بد لنا من التسليم بأن عالم المعانى أوسع بكثير من عالم اللغة ، وأن أشكال المعرفة لا تقف عند حدود العلم التجريبى أو المعرفة العقلية . وقد أثبت لنا فلاسفة عديدون - فذكر

من بينهم شوبنهاور ، وكاسير ، ودلاكروا ، ودوي ، ووايته وغيرهم —
أن اللغة ليست هي سبيلنا الأواحد إلى التعبير عن المعاني ، وأنه ليس من
الضرورى أن يكون كل ما لا يقبل الصياغة اللفظية مجرد انفصال أو حالة
وجدانية^(١) .

صحیح أن اللغة هي وسيلتنا الأولى إلى « التعبير التصورى » conceptual
expression ، ولكن هذا لا يعنى أن يكون كل ما تعجز اللغة عن التعبير عنه
مجرد أمر « لا معقول » ، أو « وهم » ، خلو تاماً من كل صورة^(٢) وربما كان
منشأ الزعم القائل بأن كل ما لا يقبل الصياغة اللفظية إنما هو بطبيعته خارج
تماماً عن دائرة المعرفة البشرية ، أننا قد اعتدنا ربط الفكر باللغة ، فأصبحنا
ننظر إلى « الرمزية اللفظية » على أنها المظهر الأواحد للنشاط الذهني ، وكأن
« التفكير اللغوي » هو حياتنا الذهنية بأسرها ! وعلى الرغم من أن سوزان
لانجر توافق رسل Russell على أنه ليس ثمة عالم آخر لا مادي ، أو عالم آخر
يخرج عن حدود المكان والزمان ، إلا أنها تقور أن ثمة أشياء ، في صميم هذا
العالم المادى المكافئ الزمانى الذى ندركه في خبرتنا العادية ، لا تقبل بطبيعتها
« التعبير اللغوي » ، القائم على التفكير اللفظي . وليست هذه الأشياء بالضرورة
أموراً غيبية ، أو مسائل صوفية ، أو حقائق غامضة لا سبيل إلى تصورهما ،
بل هي مجرد أمور تستلزم في تصورهما نظاماً رمزياً آخر غير ذلك النظام
المتضمن في منطق اللغة . ولئن كان التعبير الفكرى هو أوضح مظهر من
مظاهر نشاطنا الذهني ، إلا أن هذا لا يعنى بالضرورة أن تكون « اللغة » هي
أداتنا الرمزية الوحيدة . وإذا كان الكثير من رجالات « الوضعية المنطقية »
مثل كارناب : Carnap ، وفجنشتاين ، وآير ، وغيرهم ، قد استبعدوا من نطاق
« علم المعاني » شتى التعبيرات الميتافيزيقية والفنية ، باعتبارها مجرد حالات

(1) Susanne K. Langer : « Philosophy in a New Key » , Menter
Book, 1958, New York, p. 81.

(2) S. K. Langer : « Philosophical Sketches » , Baltimore, 1962,
p. 90.

وجدانية تعبر عن الخبرة الذاتية ، فإن سوزان لانجر تقرر — على العكس من ذلك — أننا نجد في الميتافيزيقا والفن « رموزاً » تعبر عن ممان عقلية إلى أبعد حد . حقا إن شكل هذه الرموز ووظيفتها ، قد لا يسمحان لنا بدراستها تحت باب « المنطق » ، نظراً لأنها ليست من « اللغة » في شيء ، ولكن من المؤكد أن مجال « علم المعاني » semantics أوسع بكثير من مجال « علم اللغة » . وحسبنا أن نرجع إلى أية قصيدة من القصائد ، لكي نتحقق من أنها ليست كما قال كارناب مجرد صيحات هي من قبيل قولنا : « أوه ، أوه » ، وإنما هي تعبيرات رمزية تحمل معاني ضمنية . بل إننا لو نظرنا إلى أية لوحة من اللوحات ، لما وجدنا أنفسنا يازاء مجموعة من الخطوط والألوان والأشكال الخشب ، بل لوجدنا أنفسنا أيضاً يازاء لغة رمزية تنقل إلينا بعض الدلالات من خلال ذلك المظهر المادى .

والحق أننا لو أنعمنا النظر إلى أى عمل فنى كأنما ما كان ، لوجدنا أن هذا العمل لا يمثل مجرد « صيحات انفعالية » صدرت عن موجود ما من الموجودات ، بل هو أشبه ما يكون بنسق رمزى أبدعه كائن فاعق للتعبير عن شعوره في مجال أوسع من مجال اللغة الكلامية . وحسبنا أن نعود إلى تاريخ الحضارة البشرية لكي نتحقق من أن الفن ليس مجرد شكل من أشكال اللعب ، أو مظهر من مظاهر الترف ، بل هو خبرة أصيلة تقف جنباً إلى جنب مع التجربة العلمية وثنى مظاهر التفكير اللغوى ، دون أن يكون من حقنا مع ذلك أن نقيسها بمقاييس العلم ، أو أن نحكم عليها من وجهة نظر المنطق اللغوى . وكما أن لكل مجتمع من المجتمعات لغته الخاصة ، فإن لكل حضارة من الحضارات قها الخاص . وإذا كان من الصحيح أن بعض الحضارات القديمة لم تكن تملك أى دين حقيقى ، أو أى نظام أسطورى ، فإنه ليس بصحيح مطلقاً أن حضارة ما من الحضارات قد خلت تماماً من كل فن ، سواء أكان هذا الفن رقصاً ، أم غناء ، أم رسماً ، أم مجرد نقش على بعض آلات الإنسان ، أم مجرد وثم على الجسم البشرى نفسه . والظاهر أن فن الرقص — من بين جميع

الفنون — هو أقدمها جميعاً : فإننا لا نجد مجتمعاً بشرياً ، قديماً كان أم حديثاً ، قد جهل هذا الفن تماماً .

وليس أدل على القيمة الحضارية للفن عما نلاحظه في كافة المجتمعات من أن الفن هو بمثابة بلورة لكل نشاط المجتمع ، وتركيز لطبيعة الحياة البشرية فيه ، وبجمل صادق لوجدان الناس ووعيهم بصفة عامة . وإن مجتمعاً قوياً باستعداداته الحرة أو إمكانياته الاقتصادية ، ولكنه مفترق إلى النشاط الفني ، لمجتمع ضعيف بالقياس إلى أدنى قبيلة بدائية تعزم بين جنبها مصورين ، ورافضين ، ونحاتين أصنام ، والواقع أن أى مجتمع يبلغ بالفعل مستوى الحضارة (بالمعنى الانتولوجي لهذه الكلمة ، لا بالمعنى الشعبي الذى يجعل منها مجرد « شكل اجتماعي ») لا بد من أن يكون قد أنتج فناً ، ولكن لا في نهاية حياته ، بل منذ اللحظة الأولى من لحظات نشاطه . ولا غرو ، فإن الفن هو بمثابة الراعي الحقيقي للتطور البشرى ، فردباً كان أم اجتماعياً . وكل ابتذال يلحق النشاط الفني إنما هو الدليل القاطع على انحلال المجتمع ، أو هو المرض الأكيد الذى يكشف عن قرب انهياره . وأما ظهور فن جديد ، أو حتى مجرد أسلوب جديد أصيل ، فهو الدليل على أن الوعي الإنساني أو الفردى لا زال حياً نابضاً ، إن لم نقل فنياً شاباً^(١) .

وهنا قد يحق لنا أن نتساءل عن ماهية ذلك النشاط البشرى الذى يحتل كل هذه المكانة في مضمار الترقى البشرى إننا نعرف بلا شك أن الفن ليس بمشاع عقلياً ، ومع ذلك فإن من المؤكد أن الفن ضرورى للحياة العقلية . ونحن نعرف أيضاً أن الفن ليس من الدين في شيء ، ومع ذلك فإن الشواهد كثيرة على أن الفن ينمو مع الدين ، ويقوم بخدمته ، ويعمل — إلى حد كبير — على تحديده . وقد يكون من العسير أن نجد تعريفاً واحداً يصدق على فنون عديدة كالنصوير ، والنحت ، والمعمار ، والموسيقى ، والرقص ، والأدب ، والدراما ، والسينما ، ولكن ربما كان في وسعنا — فيما نقول سوزان لانجر —

(1) S. Langer : « Philosophical Sketches » , 1962, pp 83—84.

أن نعرف الفن بقولنا إنه « عملية لإبداع لأشكال قابلة للإدراك الحسى ، تكون فى الوقت نفسه معبرة عن الشعور البشرى » . ولم تقل لانجر عن الأشكال الفنية إنها « محسوسة » *sensuous* ، بل قالت إنها « قابلة للإدراك الحسى » *perceptible* ، لأن بعض الأعمال الفنية تثير الخيال أكثر مما تثير الحواس الخارجية ، كالرواية أو القصيدة مثلاً . ولكن مهما كان من اختلاف أنواع الفنون ، فإن من المؤكد أن كافة الأعمال الفنية إنما هى أشكال قابلة للإدراك الحسى . وأما المقصود بكلمة « شعور » فى هذا التعريف فهو الإشارة إلى « الإحساس » *sensation* ، و « الحساسية » *sensibility* ، و « الانفعال » *emotion* ، وشئى « المواقف الوجدانية » التى يمكن أن يعبر عنها الفنان . ولكن سوران لانجر تلاحظ أن هناك ميلاً قوياً فى أيماننا هذه نحو تعريف الفن بالرجوع إلى ما فى النشاط الجمالى من « معان » أو « دلالات » ، بدلا من الانصرار على القول بأنه تجربة تبحث اللذة *pleasurable experience* أو مجرد خبرة تقوم على إتيان الحواس . وربما كان السبب فى ذلك أن كبار الفنانين قد أصبحوا يدخلون فى أعمالهم الفنية عناصر « التنافر » *dissonance* ، و « القبح » ، فضلا عن أننا قد أصبحنا نلاحظ لدى الجماهير غير المثقفة ضرباً من اللامبالاة أو عدم الاكتراث بالنسبة إلى القيم الفنية . ولم يكن فى استطاعة الجماهير قديماً أن تحظى برؤية روائع الفن الكبرى ، إذ كانت الموسيقى والتصوير ، بل وحتى الكتب نفسها ، بمثابة لذات أو متع موقوفة على الأغنياء وحدهم دون سواهم ، فكان رأى السائد بين الباحثين أنه لو قدر للفقراء والعامة من الناس أن يظفروا بالحصول على أمهات الفن العالمى ، لما ترددوا فى الاستمتاع بها . أما وقد أصبحت الفرصة اليوم متاحة للجميع من أجل زيارة المتاحف ، وقراءة الكتب ، والاستماع إلى الموسيقى ، أو على الأقل الإنصات إلى الراديو ومشاهدة التلفزيون ، فقد أصبح حكم الجماهير على الأعمال الفنية حقيقة واقعة ، وصار فى وسعنا أن نقول « إن الفن العظيم ليس مجرد لذة حسية مباشرة » ، وإلا لوجد استجابة مرضية لدى العامة قبل الخاصة . وليس من شك فى أن الكثير من اتجاهات الفن المعاصر قد أصبحت

شاهداً واضحاً على قلة اهتمام الفنانين بتقديم « أشكال مارة » أو « نماذج جملة » ، بما يضحف من حجة القائلين بأن الفن هو مجرد متممة أو لذة . فإذا أضفنا إلى ذلك أننا نشهد اليوم اهتماماً منطقياً وسيكولوجياً كبيراً بمفهوم « الرمزية » (مع ما يقترب به من دراسة للوسائط التعبيرية وطرق ترجمة الأفكار أو المعاني) ، أمكننا أن ندرك كيف أن فلسفة الفن الجديدة لم تعد تستطيع الاستغناء عن مفهوم « الشكل ذي الدلالة » : *significant Form* ، أو مفهوم « الصور ذات المعاني » ^(١) .

والحق أن لمفهوم « الشكل » أو « الصورة » أهمية كبرى في تعريفنا للفن : فإن العمل الفني لا يصبح مظهرأ حسيأ يقبل الإدراك ، اللهم إلا إذا استحال إلى « شكل » أو « صورة » . وسواء أكانت صورة العمل الفني ثابتة مستديمة كصورة البناء أو الإثارة أو اللوحة ، أم كانت صورة عابرة دينامية كصورة اللحن أو الرقصة ، أم كانت مجرد صورة متخيلة ظاهرية كصورة العمل الأدبي ، فإنه لا بد لصورة في كل هذه الحالات من أن تتخذ طابع « الشكل » المتسق مع نفسه ، القابل للإدراك ، وكأنما هي موجود طبيعي له وحدته العضوية ، واكتفاؤه الذاتي ، وحقيقته الفردية . ولا يكون العمل الفني جيداً أم رديئاً ، خصباً أم جديباً ، اللهم إلا باعتباره « مظهرأ » أو « ظاهرأ » ، *appearance* ، لا باعتباره تعليفاً على شيء يتسد فيما وراءه في صميم العالم ، ولا باعتباره مجرد قرينة تذكرنا بأشياء أخرى قائمة في الواقع الخارجى . وإذا كانت « الصور الفنية » صوراً معبرة *expressive* ، فذلك لأنها رموز تشير إلى معان ، لا مجرد علامات على أشياء ، أو عوارض خارجية لبعض الحالات النفسية . ومعنى هذا أن « التعبير الفني » ليس مجرد استجابة تلقائية لموقف حاضر أو لمؤثر واقعى ، بل هو « شكل رمزى » يوسع من دائرة معرفتنا ، ويمتد بها إلى ما وراء مجال خبرتنا الواقعية أو دائرة تجربتنا الحالية . وسوزان

(١) S. Langer : « Philosophy in a New Key. », Mentor Book, p. 175.

لأنهم تقيم تفرقة واضحة بين « العلامة » sign و « الرمز » symbol ، فنقول إن « العلامة » شئ نعمل بمقتضاه ، أو وسيلة لخدمة الفعل ، في حين أن « الرمز » أداة ذهنية ، أو مظهر من مظاهر فاعلية العقل البشرى . وحينما ينبج المرء في توصيل فكرته إلى الآخرين عن طريق بعض الرموز ، فإننا نقول عنه إنه قد أحسن التعبير عن تلك الفكرة . وقد يعمل المرء طويلا من أجل الوصول إلى صياغة رأيه في أحسن شكل يمكن ، فيبحث عن الألفاظ الدقيقة الكفيلة بالتعبير عن معانيه ، ويدخل على عباراته من التنظيم والتتابع ما يجعل منها أدوات ناجمة لمرض قضيته أو لإظهار حجته . ولا شك أن مثل هذا الجهد العقلي لا يمكن أن يدخل في باب الاستجابة التلقائية : فإنه لمن الواضح أن الفارق كبير بين التعبير عن الفكرة والتعبير عن الحالة الوجدانية . وهذا هو السبب في أننا لا نقول عن الإنسان الحائق أو الغاضب إنه قد أحسن التعبير عن حقه أو غضبه . وعلى الرغم من أن لكل أفعال بعض العوارض أو المظاهر الخارجية ، إلا أن هذه المظاهر هي ما هي ، دون أن يكون ثمة معيار نقدي للحكم عليها . وأما لو حاول الشخص الغاضب أن يخبرنا عن السر في ثورته الانفعالية ، فعمد إلى استرجاع أحاسيسه ، وراح يبحث عن ألفاظ للتعبير عن أفكاره فإنه عندئذ لن يقدم لنا « تعبيراً ذاتياً » self-expression قوامه الاستجابة لبعض المؤثرات الوجدانية ، بل سيقدم لنا « تعبيراً تصورياً » conceptual expression قوامه استخدام بعض الألفاظ من أجل ترجمة بعض المعاني . وليس من شك في أن « اللغة » هي التي تخلع شكلا أو صورة على خبرتنا الخارجية ، فتجعل منها خبرة واضحة محددة . ولولا « الكلمات » لكانت تجربتنا الحسية مجرد مجرى متدفق من الانطباعات الذاتية التي لا تكاد تفرق عن انفعالاتنا وحالاتنا الوجدانية . فاللغة هي التي تخلع على تجربتنا طابعا الموضوعي ، وهي التي تحيل انطباعاتنا إلى « أشياء » و « وقائع » .

يبدأ هناك — مع ذلك — جانبها هاما من جوانب الحقيقة ، يفلت بطبيعته من طائلة التعبير اللغوي ، وذلك الجانب إنما هو عالم « الخبرة »

الباطنية ، ، أو دائرة « الحياة الوجدانية » بما فيها من انفعالات وعواطف .
وليس السبب في عجز اللغة عن التعبير عن هذه التجربة الباطنية أن الانفعال
بطبيعته « لا عقلى » ، بل ربما كان العكس هو الأدنى إلى الصواب : فإن
انفعالاتنا لا تبدو لنا غير معقولة إلا لأن اللغة نفسها لا تواتينا كثيراً في
تصورها ، ونحن عاجزون في معظم الأحيان عن تصور أى شئ دون
الاستعانة بالدعائم المنطقية للألفاظ . والحق أن عجز اللغة عن توصيل التجربة
الذاتية إنما هو موضوع اصطلاحى (أو فنى) يفهمه المناطقة حق الفهم ،
وإن كان في استطاعتنا أن نلخصه بصفة عامة فنقول إن الصورة اللغوية غير
ميسرة بطبيعتها للتعبير عن الشكل الطبعى للوجدان ، وبالتالي فإنه ليس في
وسمنا ترجمة المشاعر والانفعالات إلى لغة الألفاظ والعبارات . حقا إن لدينا
ألفاظاً عامة تشير إلى مشاعر الاستثارة ، والهدوء ، والتبطة ، والأسى ،
والحب ، والكراهية . . . الخ ، ولكن ليس ثمة لغة يمكن أن تصف لنا
كيف يختلف هذا الفرح المعين اختلافاً جذرياً عن غيره من أنواع الفرح
الأخرى ، أو كيف يفترق هذا الحب المعين عن كل ما عده من ضروب
الحب الأخرى . . الخ . ولهذا تؤكد سوزان لانجر أن الطبيعة الحقيقية
للوجدان البشرى إنما هي أمر هيات للغة — من حيث هي رمزية لغوية —
أن تنهض بالتعبير عنه^(١) .

صحح أن الفلاسفة قد دأبوا على النظر إلى الانفعال والوجدان باعتبارهما
مجرد ظاهرتين غير معقولتين Unrational ، فكانوا يقولون إن « الخط » ،
الأوحد الذى يستطيع الفكر التصورى أن يلتقي به في هاتين الظاهرتين إنما
هو « نخط » الأحداث الخارجية التى عملت على ظهورهما أو تسببت في
حدوثهما ، ولكن من المؤكد مع ذلك أن هناك درجات مختلفة من « الخوف » ،
وأناطاً متباينة من « الحب » ، حتى ولو كان من شأن الفكر أن يدرجها جميعاً

(1) S. Langer : « The Cultural Importance of Art » ,
in « Philosophical Sketches » , 1962, pp. 88-89.

تحت انفعال واحد . والحق أن الوجدان البشرى ليس مجرد كتلة غامضة مهوشة ، بل هو نسيج عمك متعدد الحيوط . وإذا كان الوجدان البشرى هو بمثابة عالم حافل بالتأليفات الجديدة والظواهر المبتكرة ، فما ذلك إلا لأنه ينطوى على إمكانيات عديدة وأنماط ديناميكية لا حصر لها . وحسبنا أن تلقى نظرة فاحصة على ما يعج به هذا العالم الوجدانى من حركات ، وتوترات ، وانفعالات ، ورغبات ، وأهواء ، لكى تتحقق من أننا هنا يراء عالم حركى معقد مليء بأسباب النشاط والفاعلية والإيقاع النفسى . ولا شك أن الأصل فى إحساسنا بالتوتر الذهنى ، والقلق النفسى ، والاضطراب العصبى ، وشتى حالاتنا الذهنية الأخرى . إنما يكمن فى تلك الحساسية الوجدانية العميقة التى هى أشبه ما تكون بالسلم الموسيقى بالنسبة إلى الأنغام العديدة المتباينة . وهى هذا أن ثمة طبقات عميقة تسكن من وراء ذلك السطح الظاهرى المتوج لانفعالاتنا وأهوائنا ، وهذه « الأغوار النفسية السحيقة » إنما هى التى تجعل من حياتنا البشرية حياة وجدانية ، لا مجرد وجود عضوى لاشعورى تظهر فيه بين الحين والآخر بعض الانفعالات أو الحالات الوجدانية ^(١) .

ولو أننا سلمنا بوجود « نمط ديناميكى » Dynamic Pattern فى صميم حياتنا النفسية ، لكان فى وسعنا أن نقول إن مهمة الفنون إنما هى على وجه التحديد التعبير عن هذا النمط تعبيراً صورياً . وليست الرموز المستخدمة فى التعبير الفنى مجرد « علامات خارجية » أو « مظاهر انفعالية » ، بل هى رموز حقيقية تطوى على معان أو دلالات . ونحن حين نقول عن أى عمل فنى إنه « عمل مبرر » ، فأما نعى بذلك أن هذا العمل ينطوى على صياغة للوجدان أو تشكيل للانفعال فى صورة يدرکها التصور . حقاً إن هذه العملية قد تخدم إلى جانب ذلك حاجة الشخص إلى التعبير عن نفسه ، ولكن من المؤكد أن هذه الحاجة ليست هى ما يجعل من العمل الفنى عملاً جيداً أو رديئاً . ولهذا نقرر لانجر فى موضع آخر أن جوهر الفن لا ينحصر فى عملية التعبير عن

(1) S. Langer : " Philosophical Sketches " , p. 89.

الذات، وكان كل مهمة الفنان هي أن ينقل إلينا بعض مشاعر معينة عاناها في حياته الوجدانية الخاصة ، وإنما تنحصر مهمة الفن في التعبير عن بعض المعاني العميقة بطريقة رمزية لا تتأني لأية وسيلة أخرى من وسائل التعبير . صحيح أنه قد يكون في وسعنا — بمعنى ما من المعاني — أن نقول عن العمل الفني إنه « رمز لوجدان » *a symbol of Feeling* نظراً لأنه يصوغ أو يشكل أفكارنا عن التجربة الباطنية ، كما يصوغ الكلام أفكارنا عن الأشياء والوقائع في العالم الخارجي ، ولكن الفارق كبير بين الرمز الفني والرمز اللغوي : لأن العمل الفني لا يشير إلى شيء آخر يمتد فيما وراءه ، بعكس الحال فيما عداه من « رموز » . وهذا هو السبب في أن الوجدان الذي يعبر عنه العمل الفني وجدان مباشر لا يكاد يفصل عنه ، مثله في ذلك كمثل المعنى الكامن في المجاز الحقيقي ، أو القيمة الماثلة في الأسطورة الدينية . ومن هنا فإننا لا نتحدث عادة عن « الوجدان » الذي « يعنيه » العمل الفني ، بل نتحدث عن الوجدان الكامن في العمل الفني ، كحالة باطنة في أعماقه . وإذن فإن العمل الفني — غما نقول سوزان لانجر — إنما هو لغة رمزية تنقل إلينا عياناً مباشراً ، وتحمل إلينا تعبيراً حياً ، وتحيطا علماً بحقيقة ذاتية وجدانية .

فهل يكون معنى هذا أن الفن هو مجرد تعبير انفعالي عن ذات الفنان ؟ هذا ما ترد عليه لانجر بالسلب : فإن الوظيفة الأولى للفن إنما هي إحالة الوجدان إلى حقيقة موضوعية ، بحيث يكون في وسعنا أن نتأمله ونفهمه . وإذا كان من شأن الفنان أن يعمل على صياغة « الخبرة الباطنية » أو أن يقوم بتشكيل « الحياة الداخلية » ، فذلك لأن من المستحيل تحقيق هذه المهمة عن طريق الفكر اللغوي ، أو من خلال الرموز اللفظية . والفن هو الذي ينجي . فيخلق خطاباً موضوعياً على الحساسية ، والرغبة ، والوعي الذاتي ، والشعور بالعالم ، والانفعالات ، وحتى الحالات الوجدانية ، مما نلده في العادة « لا معقولا » بسبب عجز الأنفاظ عن التعبير عنه في أفكار واضحة متباينة . وليس هناك ما يوجب القول بأن حياة الوجدان لا تقبل التعقل لمجرد أن صورها المنطقية مختلفة اختلافا جوهرياً عن بنائيات التفكير اللغوي . والحق أن لحياتنا

الوجدانية من الأشكال المنطقية ما يشبه إلى حد بعيد أشكال الفن الديناميكية ،
فليس بدعا أن يكون الفن هو الرمز الطبيعي لحياتنا الوجدانية . وهذا هو
السبب في أننا نستطيع أن نتصور معنى الحياة ، ودلالة الوجدان ، من خلال
الأعمال التشكيلية ، والموسيقى ، والرواية ، والرقص ، وثنى الأشكال
الدرامية ... الخ .

وهنا قد يقال - كما زعمت مدرسة التحليل النفسى - إن الأعمال الفنية
هى مجرد رموز لموضوعات محبوبة ، ولكنها ذات طبيعة ممنوعة أو محرمة علينا .
فالنشاط الفنى إنما هو تعبير عن ديناميات أولية ، ورغبات لاشعورية ؛
والفنان إنما يستخدم الموضوعات والمشاهد لتجسيم أخيلته الدفينة وتحميد
أوهامه الخفية . وربما كان من بعض مزايا هذه النظرة أنها تسلم بالأسلوب
الرمزى في تفسير الأعمال الفنية ، وأنها توحد بين النشاط الفنى وحياتنا الحياتية
بصفة عامة ، فضلا عن أنها تتفق مع النظرة الجديدة إلى الخبرة الفنية باعتبارها
تجربة وجدانية هامة في حياة الموجود البشرى . ولكن هذه النظرية - فيما
تقول لانجر - لا تقدم لنا أدنى معيار للحكم على « الامتياز الفنى » : لأنها
تفسر لنا لماذا كتبت القصيدة ، وتكشف لنا عن الملاح البشرية التى تخفيها
 وراء صورها الخيالية ، وتبين لنا ما هى الأفكار الخفية التى تنطوى عليها أية
 لوحة ، وتشرح لنا لماذا تبسم نساء ليوناردو Leonardo بطريقة سحرية
 خامضة ، ولكنها لا تصلح مطلقا أساسا للفرقة بين العمل الفنى الجيد والعمل
 الفنى الردى ^(١) . وآية ذلك أن السمات التى تنسب إليها أهمية التحفة الفنية ،
 والملاح التى ترجع إليها كل قيمة العمل الفنى الرائع ، قد تتوافر في عمل فنى
 غامض أنتجه مصور عادى أو شاعر غير موهوب ! وقد اعترف واحد من
 زعماء المدرسة الفرويدية - ألا وهو فيلم اشتيكل Wilhelm Stekel -
 بهذه الحقيقة حينما قال بصراحة : « إنه ليستوى في نظرنا أن يكون الشاعر
 الذى نتحدث عنه شاعرا عظيما شهد له الناس جميعا بالمعبرة ، أو مجرد شاعر

(1) S.K. Langer : • Philosophy in a New Key.», pp 176-177.

صغير ضئيل الشأن ، لأن ما يعيننا في بحثنا إنما هو على وجه التحديد الحافز الذي يدفع بالناس إلى الخلق أو الإبداع . ولا شك أن تحليلنا يضرب صفحاً عن القيمة الفنية للعمل لمو تحليل ببيد كل البعد عن أن يكون مجدياً بالنسبة إلى القدر الفني أو علم الجمال . والواقع أنه إذا كان كل ما يعنى عالم النفس إنما هو البحث عن المضمون الحثي للعمل الفني، فإن المشكلة الحقيقية في نظر الفنان إنما هي مشكلة « كمال الشكل » : لا الصورة الكاملة هي بالضرورة « صورة ذات دلالة » ، بالمعنى الفني لهذه الكلمة . وليس في استطاعتنا أن نُقَمِّم هذا « الكمال » Perfection بالبحث عن أكبر عدد ممكن من الموضوعات النامضة فيما تمثله الصورة أو فيما توحى به . وعلى الرغم من أن ثمة علاقات متشابهة لا سبيل إلى فهم عراها بين الاهتمام بالموضوعات الممثلة ، والاهتمام بالبنائيات اللفظية أو التكوينية البصرية التي تصور تلك الموضوعات ، إلا أن « المعنى الفني » - في نظر لانجر - كامن أولاً وبالذات في صميم البناء الحسي للعمل الفني ، بحيث قد يحق لنا أن نقول إن « الجمال » في الفن إنما هو جمال « الصورة » ولهذا تماق لانجر أهمية كبرى على دراسة « المظهر الشكلي » للفنون بصفة عامة ، ولفن « الموسيقى » بصفة خاصة . والحق أنه لما كانت الموسيقى فناً لا تمثيلاً Non - Representative حتى في صورتها الكلاسيكية ، فليس بدعاً أن نجد في هذا الفن خير نموذج للشكل الخالص الخالي تماماً من كل مادة ، خصوصاً وأن التركيبات النغمية لا تنطوي مطلقاً على أى مشهد ، أو أية واقعة ، أو أى موضوع . وإذا صح أن معنى الفن كامن في المدرك الحسي نفسه ، بغض النظر عما يمثله في الظاهر ، فليس من الغرابة في شيء أن تكون الأعمال الموسيقية أقرب الأعمال الفنية جميعاً إلى جوهر « المعنى الفني » الخالص ، وأقدها على التعبير عن فن الصورة الخالصة الخالية من كل مادة .

وهنا نجد سوزان لانجر تكرر صفحات طويلة من كتابها الرئيسي لدراسة فن الموسيقى حتى تكشف لنا عن دلالة هذا الفن الذي قيل عنه - بحق - إنه الخلل الأعلى لسائر الفنون ؛ وإن كان فيلسوف عقل مثل كانت Kant قد

وضعه في أسفل قائمة الفنون ! وليس في وسعنا أن نساير لانجر في استعراضها
 لشتى النظريات البجالية التي ظهرت في تفسير هذا الفن ، وإنما حسبنا أن نقول
 إن البعض قد فسر الموسيقى على أنها مجرد صورة من صور « الإحساس
 السار » ، بينما قال آخرون إنها مجرد « استجابة وجدانية » ، في حين ذهب
 غيرهم إلى أنها مظهر من مظاهر « التعبير عن الذات » Self-Expression ... الخ .
 وإذا كانت لانجر تنتهي إلى رفض كل تلك النظريات ، فذلك لأنها
 لا ترى في الموسيقى مجرد منه يولد بعض الاستجابات الوجدانية ، بل هي
 ترى فيها لغة رمزية لا تخلو من معان أو دلالات . وليس معنى هذا أن لا صلة
 على الإطلاق بين فن الموسيقى من جهة ، وبين حياتنا الوجدانية من
 جهة أخرى ، وإنما كل ما هنالك أن الموسيقى هي بمثابة « التعبير المنطقي »
 عن تلك الاستجابات الوجدانية أو عن هذه الحياة العاطفية . فليس يكفي
 أن نقول إن الموسيقى هي « لغة الانفعالات » ، وإنما يجب أن نضيف إلى
 ذلك أيضاً أن الموسيقى تمثل عالماً رمزياً خاصاً له استقلاله التام عن عالم
 المعاني اللغوية العادية . وكما أن الألفاظ قد تصف لنا أحداثاً لم نشهدها ،
 وأماكن وأشياء لم نتح لنا الفرصة لرؤيتها ، فإن الموسيقى أيضاً قد تقدم
 لنا انفعالات لا عهد لنا بها ، وحالات وجدانية لم تسبق لنا معاناتها . ولكن
 هذا لا يعني أن تكون الموسيقى مجرد « لغة » ، وأن تكون الانغماس الموسيقية
 دلالات ثابتة كالكلمات المنطوقة سواء بسواء ، وإنما ينبغي لنا أن نتذكر دائماً
 أن في الموسيقى من الصياغة والتشكيل والتمثيل ما يجعل منها « صورة منطقية »
 لحياتنا الوجدانية ، بما فيها من انفعالات ، وأحاسيس ، واستجابات ،
 وعواطف ، ومشاعر ، ورغبات ، وتوترات ، ومظاهر استبصار^(١) ... الخ .
 وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن التشابه بين « الموسيقى » و « اللغة »
 لا يكاد يعدو الوظيفة السيمية Semantic التي تجمع بينهما ، على اعتبار أن كلا

(١) ارجع إلى الدراسة القيمة التي كتبها زميلنا الدكتور فؤاد زكريا لكتاب لانجر ، تحت
 عنوان : « أفني جديد لفلسفة » مجلة « الفكر المأمور » ، العدد الأول ، مارس سنة ١٩٦٥ ،
 من ١٢ - ٢٢ .

منهما ينطوى على عالم من « المعاني » أو « الدلالات » . وأما فيما عدا ذلك ، فإن « الموسيقى » لا تملك — من الناحية المنطقية — تلك الخصائص النوعية التي تتميز بها « اللغة » ، باعتبارها نسقا من الوحدات المنفصلة التي تحمل دلالات ضمنية محددة ، وتخضع لبعض القواعد النحوية الثابتة . ومهما كان من أمر تلك المواضع العرفية التي اصطللحنا على ربطها ببعض الألحان الموسيقية ، فإن من المؤكد أنه ليس للموسيقى أى « معنى حرفى » .

ولكن ، على الرغم من أن الأنغام الموسيقية — على العكس تماما — المفردات اللغوية — لا تنطوى فى ذاتها على أية دلالة ثابتة ، إلا أن تركيب الأصوات الموسيقية من الخصائص ما يسمح لنا باستخدامها استخداما رمزيا للتعبير عن خبرتنا الوجدانية . وقد يكون من الصعوبة بمكان أن نقنع الكثيرين بإمكان وصولهم إلى معرفة شئ لا يستطيعون تسميته ، ولكن من الممكن أن تزول هذه الصعوبة لو بينا لهم كيف أن « الرمزية الموسيقية » مختلفة اختلافا جوهريا عن « الرمزية اللغوية » . ولم يجانب پول موس Paul Moos الصواب حين قال إن الموسيقى عاجزة تماما — على الرغم من كل ما لديها من آلات — عن التعبير عن أبسط مشاعرنا العادية ؛ كالخوف ، والوفاء ، والغضب ، تعبيرا واضحا متبايرا ؛ ولكن هذا العجز لا يبرر القول بأن الموسيقى ليست فنا عاطفيا على الإطلاق ، أو أنها ليست من « الرمزية » فى شئ . والواقع أن ما يعده هذا الناقد (وأمثاله) ضعفا فى الموسيقى إنما هو على وجه التحديد مصدر قوة التعبير الموسيقى : لأنه ليس من شأن الموسيقى أن تعبر عن نفس الشاعر التي يملك الإنسان العادى التعبير عنها مستعملا لغة الكلام العادية ، وإنما تجيء الموسيقى فتقدم لنا من « الأشكال الرمزية » ، مالا طاقة للغة به . ولو كانت كل مهمة للموسيقى هى التعبير عن مشاعرنا العادية ؛ كالحب والإخلاص والحق وما إلى ذلك ، لكانت مجرد صورة أخرى من صور اللغة ، ولكان فى التعبير اللفظى غناء تام عنها . وعلى حين أن واحداً من الباحثين الإنجليز الممتازين ، ألا وهو أوربان Oppen قد

وضع الرموز الفنية جنباً إلى جنب مع الرموز الرياضية ، في مقابل الرموز اللغوية ، نجد أن سوزان لا تنجر قد رفضت كل محاولة من أجل التقريب بين الفن والرياضيات ، فضلاً عن أنها قد حرصت على القول بأن التعبير الفني غير قابل أصلاً للترجمة . وسواء اتجهنا بأبصارنا نحو الشعر ، أم ركزنا انتباهنا في الموسيقى ، فإننا في كلتا الحالتين لن نجد أنفسنا يرازء فن يقبل الترجمة إلى لغة الكلام العادى . وليس من شك في أن الموسيقى فن رمزى ، ولكن الرمزية الموسيقية هى من ذلك النوع الذى لا يقبل الترجمة إلى الصورة اللفظية . وإذا كان فى استطاعتنا — على سبيل المجاز — أن نتحدث عن « لغة موسيقية » فإنه لمن الواضح أن هذه اللغة لا تملك مفردات ذات معنى ثابت ، وبالتالي فإنها لا يمكن أن تخاطب العقلية الاستدلالية القائمة على التفكير اللغوى . ولعل هذا هو السبب فيما ذهب إليه فاجر من أن الموسيقى — وحدها — هى الكفيلة بالتعبير عما تعجز الألفاظ عن تسميته ، وهى — وحدها — القادرة على الكشف عما قد يبدو لعقلنا النظرى سراً متنبأ لا سبيل إلى النطق به ! ولما كانت أشكال الوجدان البشرى أكثر توافقاً مع الأشكال الموسيقية منها مع الأشكال اللغوية ، فليس بدعاً أن تتمكن الموسيقى من الكشف عن طبيعة مشاعرنا بتفصيل وصدق لا عهد لنا بهما فى اللغة العادية ، وليس بدعاً أيضاً أن ينجح كثير من الموسيقيين فى تعريفنا بأغوار النفس البشرية^(١) .

يبد أن بعضاً من الباحثين قد رفض أصلاً فكرة الرمزية الموسيقية ، بدعوى أنه ليس فى وسعنا أن ننسب إلى العمل الموسيقى أى معنى أو أية دلالة ، وأنه ليس من شأن الموسيقى أن تكون بمثابة لغة وجدانية . وأصحاب هذا الرأى ينكرون اقتراض وجود « عالم من المعانى » فيما وراء الأشكال الموسيقية الخالصة ، لأنهم يعتقدون أن فى تأويل الأنغام الموسيقية انقصاصاً من قدر هذا الفن . وما دأبت الموسيقى فأ مستقلة قائماً بذاته ، فإنه ليس ثمة موضع لتفسير قيامها ، وليس هناك أدنى مبرر لإضافة أى « معنى » إلى وجودها

(١) Susanne K. Langer : « Philosophy in a New Key », pp. 198 — 199.

الحسنى الخالص . ولعل هذا ما عبر عنه هانسلوك Hanalick حينما كتب يقول :
 « إنه ليس في فن الموسيقى مضمون يوضع في مقابل الشكل ، لأنه ليس
 للموسيقى أى شكل يمكن أن يوضع فوق مضمونها . ومعنى هذا أن « الشكل
 الموسيقى » إنما هو مضمون لنفسه ، فهو لا يعنى شيئاً آخر غير ذاته . ولكننا
 حتى لو أنكرنا على الموسيقى كل مضمون ، فإننا لا بد من أن نجد أنفسنا
 مضطرين إلى التسليم بأن العمل للموسيقى إنما يعنى شيئاً ، وإلا لكان عبثاً
 لا جدوى منه ولا طائل تحته . وتبعاً لذلك فإنه لا مفر لنا من التسليم بواحد
 من أمرين : لئلا إما أن نقول بأن الموسيقى ذات دلالة Significant ، وإما أن
 نقول إنها عديمة المعنى : Meaningless . وقد نستطيع أن ننأى بالموسيقى عن
 « علم المعاني » ، ولكننا لن نستطيع أن نسكر عليها كل دلالة . صحيح أنه ليس
 في وسعنا — بطبيعة الحال — أن نضع أمام كل تركيب موسيقى دلالة محددة
 تكون بمثابة المعنى المقابل له ، ولكن هذا لا يعنى خلو « القالب الموسيقى »
 أو « الصورة الموسيقية » من كل دلالة . وعلى الرغم من أن بعض الأشكال
 الموسيقية قد تحمل في وقت واحد معاني سارة وأخرى حزينة ، إلا أن هذه
 الواقعة لا تثبت خلو العمل الموسيقي من كل معنى ، بل هى تثبت فقط أنه
 ليس ثمة دلالات وجدانية محددة ترتبط ببعض الأشكال الموسيقية ارتباطاً
 حتمياً ضرورياً . ولهذا فقد ذهب بعض الباحثين إلى أن كل ما انعكسه الموسيقى
 إنما هو الشكل العام ، أو « مورفولوجيا » الوجدان ؛ بينما زعم آخرون أن
 الموسيقى لا تعبر إلا عن الأشكال العامة للشعور . . . ولا شك أن أصحاب
 هذه النظريات قد فطنوا إلى ما غاب عن الكثير من علماء الجمال : ألا وهو أن
 للموسيقى قيمة ذهنية تقربها إلى حد غير قليل من التصورات أو المفاهيم
 العقلية . والحق أنه إذا كان من شأن الموسيقى أن تعكس لنا عن قوانين
 حياتنا الوجدانية ، بما فيها من إيقاعات وذبذبات وأنماط ، فإن من المؤكد أن
 لهذا الفن قيمته الكبرى في حياتنا الذهنية باعتباره مفتاحاً ضرورياً لفهم
 الأشكال الأساسية لنشاطنا الانفعالي . ولكن بعضاً من الباحثين قد فسر
 الموسيقى على أنها نوع سام من « التجريد » : Abstraction ، فجعل من « التجربة

الموسيقية ، مجرد كشف منطقي محض ، دون أن يعمل حساباً لما في الانغماس من قيم حسية وشحنات انفعالية . وفات هؤلاء أنه مهما كان من صلة الأنسام الموسيقية بالحساب والعدد ، فإن الموسيقى فن رمزي يقدم لنا ضرباً من المعرفة الشكلية أو الاستبصار الحدسي بعالم الوجدان . وإذا كان للموسيقى طابعها الرمزي الخاص ، فذلك لأن رموزها — كما سبق لنا القول — لا تحمل دلالات ثابتة ، بل هي أشكال حرة يستطيع الموسيقي أن يؤلف بينها على النحو الذي يروقه ، دون أن يكون من الضروري له أن يتقيد سلفاً بموضوع خاص يريد التعبير عنه . . . وربما كانت القيمة الكبرى للموسيقى — بين غيرها من الفنون — أنها لغة رمزية تحمل من المرونة والطلاقة والقابلية للتشكل ، ما يجعل منها أقدر اللغات على التعبير ، لا التقرير ، والإيحاء ، لا الإدلاء !

ولا يتسع المقام للإفاضة في شرح نظرية لانجر في الموسيقى باعتبارها لغة رمزية تكشف لنا عن جانب من حياتنا الوجدانية ، وإنما حسبنا أن نقول إن القوة الحقيقية لفن الموسيقى في رأي لانجر تتجلى بصفة خاصة في كونها تعبيراً صادقاً عن حياة الوجدان ، وهو « صدق » تعجز اللغة عن النهوض به . ولا شك أن « الازدواج » Ambivalence الذي ينطوى عليه المضمون الموسيقي كثيراً ما يتيح للموسيقي فرصة التعبير عن المشاعر المتعارضة في وقت واحد ، فتكون الموسيقى أقدر على التعبير عما في حياتنا النفسية من « تناقض عاطفي » و « ازدواج وجداني » من أي فن آخر من الفنون ، بل ومن التعبير اللغوي نفسه . وهكذا قد يكون العمل الموسيقي حافلاً بالأضواء النفسية الكشافة ، بينما تكون الكلمات معتمة مظلمة ، نظراً لأن الموسيقى لا تملك « مضموناً » غسب ، بل هي تتمتع أيضاً بقدرة هائلة على التلاعب بالمضامين تلاعباً فنياً عابراً . وإن الموسيقى لتوضح المشاعر وتكشف عن الانفعالات ، ولكنها ليست ملتزمة بتلك المشاعر ، أو مصبوبة في قوالب هذه الانفعالات . ومن هنا فإن في الموسيقى ضرباً من « المعرفة غير اللفظية » : إذ يقدم لنا العمل

الموسيقى نوعاً من الاستبصار Insight الذى يعرفنا كيف تجري الانفعالات ، ويحيطنا علماً بالمسارب الخفية التى تسرى فيها حياتنا العاطفية . ولا شك أن هذه « الرمزية الضمنية » Implicit Symbolism هى التى تجعل من الموسيقى لغة فنية تعبر عن وجه معين من الحقيقة هيئات للتعبير اللغوى أن ينهض بالكشف عنه . وإذا كان من شأن « الوعى الأسطورى » (كما لاحظ كاسيرر) التوحيد بين الرمز وموضوعه فى كل متنسق مناسب ، فربما كان فى وسعنا أيضاً أن نقول إن الموسيقى هى أسطورة حياتنا الباطنية ، وإن كنا هنا يازاه أسطورة حية ، فنية ، حافظة بالمعاني ، متجددة على الدوام . . . (١)

وهكذا نرى أن الرسالة التى ينقلها إلينا الفن أعمق من أن تكون مجرد لذة حسية عابرة ، أو متعة جمالية زائلة ، ما دام العمل الفنى لغة رمزية لا تخلو من معان أو دلالات . والواقع أن ما اصطلاحنا على تسميته باسم « اللذة الجمالية » إنما هو أقرب ما يكون إلى ذلك الإشباع أو الرضا الذى يقترب عادة بعملية الكشف عن الحقيقة . ولعل هذا ما حدا بالفنانين فى كل زمان ومكان إلى التحدث عن « حقيقة فنية » ، وكأنهم قد فطنوا إلى أن لغتهم الرمزية لا يمكن أن تكون إلا أداة من أدوات الكشف عن الحقيقة . صحيح أن الحقيقة الفنية لا تمكن فى تلك العبارات التى قد تنطوى عليها القصيدة ، كما أنها غير متضمنة فى تلك الأشكال التى تظهر لنا على اللوح ، ولكن هذا لا يمنعنا من القول بأن فى الرمز الفنى دلالة معنوية يتطوى عليها شكله ، ومعنى ضمني لا يمكن صمم بنائه . فالحقيقة الفنية إنما هى مجرد تأكيد لصدق الرمز فى التعبير عن أشكال الوجدان ، ألا وهى تلك الأشكال التى لا تحمل أسماء ولكنها تصبح قابلة للتمييز حيناً تتجلى فى بعض الصور الحسية . وحيناً نقول عادة إننا قد فهمنا « فكرة » العمل الفنى ، فإننا لا نعنى بذلك أننا قد اكتشفنا قضية جديدة ، وإنما نحن نعنى أننا قد تمكنا من تحصيل خبرة جديدة . وعلى حين أن « الحقيقة الحرفية » لا تملك درجات ، لأنها إما أن تكون صادقة أو كاذبة ، نجد أن

« الحقيقة الفنية » تلك درجات ، لأنها دلالة ، وقوة تعبيرية ، وأداة كشفية . وليس من شأن فلسفة الفن في النهاية سوى أن تظهرنا على هذه الحقيقة الجوهرية الهامة ، ألا وهي أن حدود اللغة ليست هي الحدود النهائية للتجربة ، وأن الأشياء التي لا تقوى اللغة على التعبير عنها قد تملك صورها الخاصة القابلة للتصور ، نظراً لما تنطوى عليه من إشارات رمزية خاصة^(١) .

ولو شئنا الآن أن نلقى نظرة سريعة على فلسفة سوزان لانجر في الفن ، لكان في وسعنا أن نقول إن هذه المفكرة الممتازة التي كونت فلسفتها الجمالية تحت تأثير فلسفة كاسيرر في « الأشكال الرمزية » قد استطاعت أن تظهرنا على العلاقة الوثيقة التي تجمع بين الشكل والوجدان ، فلم تجعل من الفن مجرد أداة للبتة الحسية ، بل جعلت منه وسيلة رمزية للمعرفة . وكأ أن العلم نشاط ذهني نستطيع بمقتضاه أن نستقدم بعض مضامين العالم إلى مملكة المعرفة الموضوعية ، فإن من شأن الفن أيضاً أن يقوم بدور مماثل ، ولكن في مجال المضمون الوجداني للعالم . وتبعاً لذلك فإن وظيفة الفن — في رأي لانجر — ليست هي تزويد المدرك بأية لذة كائنة ما كانت ، بل هي إحاطته علماً بشيء لم يعرفه من قبل^(٢) . ولكن تأكيد لانجر لدور المعرفة في الفن ، وحرصها على الربط بين النشاط الفني والفاعلية الرمزية ، لا يعنينا أنها قد أغفلت تماماً دور « الخيال » في النشاط الفني ، أو أنها قد أحالت الفن إلى صورة أخرى من صور المعرفة الفلسفية ، وإنما كل ما هنالك أنها قد نسبت إلى الفنون « قيمة عرفانية » ، مع اعترافها في الوقت نفسه بأن العمل الفني يخاطب الخيال بلبغة الأشكال : وليس من شك في أن « الخيال » وظيفة نفسية هامة تلعب دوراً كبيراً في صميم حياتنا الذهنية ، خصوصاً وأن العلاقة وثيقة — كما تقول لانجر — بين « اللغة » و « الخيلة » ، ولكن من المؤكد أن دور الخيال أظهر في مجال الفنون منه في أي مجال آخر . وقد يكون من الحديث المعاد أن نقول إن الخيال هو الأصل المشترك الذي صدر عنه الحلم ، والعقل ،

(1) Ibid., p. 224.

(2) Langer : « Feeling and Form », 1953. p. 10.

والدين ، والأسطورة ، وغيرها من مظاهر حياتنا النفسية . ولكن المهم أن نقتن إلى دور الخيال في توعيتنا بحياتنا الباطنية ، ومساعدتنا على اكتشاف الحقيقة الذاتية بما فيها من انفعالات ، وعواطف ، وحالات وجدانية . وهنا تجيء « الرمزية الفنية » ، فتمينا على معرفة المعاني العميقة لتلك الحياة الباطنية التي هيأت للتفكير اللغوي أن ينهض بالتعبير عنها . وهكذا نخلص لانجر إلى القول بأن معرفة الذات ، والقدرة على استبصار شتى مراحل الحياة ومظاهر العقل ، إنما تنبعان من الخيال الفني ^(١) .

وأخيراً قد يحق لنا أن نشيد بموقف لانجر من أزمة الإنسان المعاصر ، فإنها لم تتخذ من دراستها الفلسفية للفن مجرد مدخل إلى الفلسفة العامة ، بل هي قد اتخذت منها حجة عملية للبرهنة على القيمة الحضارية للفن . والواقع أن إهمال الترية الفنية في مجتمعاتنا الحديثة إنما هو في نظر لانجر إغفال لثرية الوجدان . وقد درج الناس على إدراج العواطف والانفعالات تحت باب « اللامعقول » فلم يكونوا على استعداد دائماً للترحيب بفكرة « ترية الوجدان » ولكن من المؤكد أن المجتمع الذي يهمل مثل هذه الترية الوجدانية لن يكون قديراً على تنظيم جانب هام من جوانب حياة أفرادهِ . وليس من شك في أن الفن الرديء إنما هو مفسدة للوجدان ، ولكنه أيضاً عامل قوى من عوامل انتشار النزعة « اللاعقلية » في مجتمعاتنا المعاصرة . وفضلاً عن ذلك ، فإن من المؤكد أن ترية الوجدان ، وتنمية القدرة على الرؤية والاستماع والمطالعة ، إنما هما وسيلتان ضروريتان لإقامة ضرب من التوازن بين المعرفة الموضوعية والاستبصار الوجداني . وليس من شأن الفن أن يخلق طابعا موضوعياً على حياتنا الوجدانية وانفعالاتنا الذاتية بحسب ، بل إن من شأنه أيضاً أن يخلق طابعاً ذاتياً على إدراكنا للطبيعة ، فيجمل من الحقيقة الخارجية نفسها رمزاً للحياة والوجدان . وكل هذه الوظائف النفسية التي يقوم بها الفن في حياتنا البشرية إنما هي التي تجعل الرمزية الفنية دوراً كبيراً في حضارة الإنسان . أليس الإنسان إنما هو أولاً وبالذات « ذلك الحيوان الذي لا يكف عن صنع الرموز » ؟

الفن شكل ومعرفة

هربرت ويد

الفصل الثالث عشر

فلسفة الفن عند هيربرت ريد

ليس من قبيل الصدفة أن يجيء حديثنا عن هيربرت ريد على أثر عرضنا لفلسفة الفن عند كل من إرنست كاسيرر ، وسوزان لانجر ، فإن من المؤكد أن ريد قد أفاد الكثير من قراءاته لمؤلفات كاسيرر ولانجر . . . وهربرت ريد Herbert Read مفكر إنجليزي معاصر ولد بمقاطعة يوركشاير سنة ١٨٩٣ من أسرة ريفية كان عاهلها يحترف مهنة الزراعة. وقد أتم ريد تعليمه بمسقط رأسه ، ثم التحق بجامعة ليدز Leeds حينما اشتعلت نيران الحرب العالمية الأولى ، فكان أن انضم ريد إلى سلاح المشاة ، واشتغل ضابطاً بالجيش البريطاني في كل من فرنسا وبلجيكا ، واستطاع أن يحصل على بعض الأوسمة الحربية لبطولته في الحرب العالمية الأولى . وعلى أثر انتهاء الحرب ، شغل ريد عدة مناصب في الخدمة المدنية ، ففضى نحو عشر سنوات أميناً لمتحف فكتوريا وألبرت بلندن ، استطاع خلالها أن يتخصص في فن الحرف والزجاج الملون . وفي عام ١٩٣١ عين ريد أستاذاً للفنون الجميلة بجامعة أدنبره . ولكنه لم يقتصر في نشاطه العلمي على التدريس بهذه الجامعة ، بل لقد حاضر أيضاً في إحدى كليات جامعة كمبردج خلال عامي ١٩٢٩ و ١٩٣٠ ، كما شغل منصب أستاذ الشعر بجامعة هارفارد خلال عامي ١٩٥٣ و ١٩٥٤ ، إلى جانب أنه حصل على درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة ليدز ، كما ألقى بعض المحاضرات في الفنون الجميلة بالمتحف القوي بمدينة واشنطن سنة ١٩٥٤ . وفضلاً عن ذلك ، فقد عمل ريد حيناً من الزمن رئيساً لتحرير مجلة برلنجتون Burlington Magazine ، كما شغل منصب مدير المعهد العالي للدراسات الفنية . . . الخ .

وليس هربرت ريد مجرد فيلسوف أو عالم جمال ، بل هو أيضا شاعر ،
وروائي ، وأديب ، وناقد فني . ولهذا فإننا نجد قائمة مؤلفاته كثيرة التنوع :
لأنها تضم مجموعة من القصائد Collected Poems ، ورواية بعنوان « الطفل
الأخضر » The Green Child وسيرة ذاتية بعنوان : « حواريات البرامة
والخبرة » Annals of Innocence & Experience ودراسات في النقد
الأدبي مثل كتابه : « العقل والرومانتيكية » Reason & Romanticism
وكتابه « وردسوورث » Wordsworth ، وكتابه « دفاع عن شلي » In Defence
of Shelley وكتابه « مراحل الشعر الإنجليزي » Phases of English Poetry
وكتابه « الشكل في الشعر الحديث » : Form in Modern Poetry ... الخ .
وأما الكتب التي وقفها على دراسة فلسفة الفن وعلم الجمال ، فربما كان أهمها :
« فلسفة الفن الحديث » (١٩٢٥) : The Philosophy of Modern Art
و « معنى الفن » The Meaning of Art سنة ١٩٣١ ، و « الفن اليوم »
Art Now سنة ١٩٣٣ ، و « الفن والصناعة » (سنة ١٩٣٤) Art & Industry
و « الفن والمجتمع » Art and Society (سنة ١٩٣٧) ، و « التربية من خلال
الفن » Education through Art (سنة ١٩٤٣) ، و « جذور الفن الحضراء »
The Grass Roots of Art (سنة ١٩٤٧) و فن « العمارة » Art of Sculpture
وأخيرًا « أشكال الأشياء المجهولة » The Forms of Things Unknown سنة ١٩٦٠ .
ومع ذلك فإن هذه القائمة الطويلة لا تستوعب كل إنتاج هربرت ريد الفكري :
لأن له كتبًا أخرى ذات طابع سياسي ، مثل كتابه « سياسة اللاسياسي »
The Politics of The Unpolitical ، وكتابه « الفوضى والنظام » Anarchy
& Order وكتابه : « نهاية حرب » The End of a war ، كما أن له دراسات
تاريخية ونقدية عن بعض المصورين ، مثل كتابه عن « كلي » Klee ، وكتابه
عن « جوجان » Gauguin ، وكتابه عن « كاندنسكي » Kandinsky ، فضلًا
عن أن له مجموعة من المقالات جمعت في كتاب بعنوان : « فصول في النقد
الأدبي » Collected Essays in Literary Criticism ، وكل هذه المؤلفات

لحق خطها يراع ويد إنما هي الدليل على خصوبة فكره ، ووفرة إنتاجه ، وتعدد مظاهر نشاطه ، مما جعل بعض مؤرخي الفكر الإنجليزي المعاصر يضعونه على رأس قائمة المفكرين المعاصرين الذين كان لأرائهم في النقد الأدبي وفلسفة الفن وعلم الجمال أصداء هامة في الفكر العالمي كله .

ولم يكن هيربرت ريد إقليماً في تفكيره ، بل لقد خضع للكثير من التأثيرات الأجنبية ، فثأر في مطلع حياته بتولستوى وبرجسون ، قبل أن يحتك احتكاكاً مباشراً بفيلهم فورنجر Wilhelm Worringer الذي ترجم له كتاب « مشكلة الشكل في الفن القوطي » . وقد وقع ريد في تلك الفترة تحت تأثير علماء ألمان آخرين مثل ليس Lippé ، كما اهتم في الوقت نفسه بتعميق فلسفة كروشه الجمالية ، مع تحريرها من شوائب الميكلية التي كانت تتعارض في نظره مع التصور الدقيق للخبرة الجمالية . ثم جاءت المرحلة الحاسمة في تطور هيربرت ريد الروحي ، فكان أن تأثر تأثراً عميقاً بأبحاث كل من كونراد فيدلر : Conrad Fedler ، وكاسيرر Cassirer ، وسوزان لانجر Langer . ولم يلبث ريد أن أقدم على دراسة فلسفة الظواهر (أو الفنونولوجيا) ، فثأر بفلسفة ماكس شلر Max Scheler ، وسرعان ما قادته هذه الدراسة إلى الاهتمام بالفلسفة الوجودية ، فقرأ كلا من كيركجارد ، وهيدجر ، وسارتر ، ويسبرز ، وحلته هذه الاهتمامات الجديدة إلى الثورة على كل فلسفة وضعية أو عليية متطرفة ، فهاجم بشدة مذاهب الوضعيين المنطقيين وغيرهم من أنصار « الفلسفة العلية » ، ودعا إلى إقامة « فلسفة جمالية » تقوم على أسس وجودية . ولئن كانت فلسفة هيربرت ريد الجمالية قد خضعت للكثير من التطورات خلال كل هذه المراحل ، إلا أن الملاحظ بصفة عامة أن الفكر الإنجليزي المعاصر قد اتخذ نقطة انطلاقه من دراسته للشعر ، ثم لم يلبث أن اهتم بدراسة التصوير والنحت ، وانتهى في خاتمة المطاف إلى إقامة فلسفة عامة على دعامة من هذه الدراسات الجمالية . ولعل هذا هو ما عبر عنه ريد نفسه حينما كتب يقول : « إنني لأتردد في تسمية فلسفتي باسم الفلسفة الوجودية لأنني لم أشتقها

من الوجوديين ، بل من تأملاتي الطويلة في وقائع الفن : تاريخية كانت أم سيكولوجية . ولهذا فإني أؤثر أن أسميها باسم الفلسفة الجمالية ، زاعماً في الوقت نفسه أنها تقوم على أساس بعض « المعطيات » data التي لا تقل موضوعية عن وقائع العلم التجريبية ^(١) .

والحق أن أصحاب الفلسفة العلمية - دأبوا على إقامة تفرقة حاسمة بين « العلم » و « الفن » ، بحجة أن الألفاظ العلمية رموز كاملة تدل حتماً على وجود مسيماها وجوداً فعلياً في دنيا الأشياء ، في حين أن الألفاظ الفنية هي مجرد كلمات وجدانية لا تشير إلى أشياء قائمة في عالم الموضوعات الخارجية ، بل تشير إلى حالات نفسية يحسها قائلها ، دون أن يكون لها مدلول موضوعي قائم في الوجود العيني . ولعل هذا ما عبر عنه ريشنباخ حينما كتب يقول : « إن الموضوعات الجمالية لا تخرج عن كونها رموزاً تعبر عن حالات وجدانية . فالفنان -- مثله في ذلك كمثل الشخص الذي يشاهد بعض الأعمال الفنية أو يستمع إليها -- إنما يقدم بعض المعاني العاطفية على موضوعات فيزيائية تتمثل في مجموعة من الأصابع الموزعة على قطعة من القماش أو في بعض الأصوات المنبعثة من بعض الآلات الموسيقية . وليس من شك في أن التعبير الرمزي عن المعاني العاطفية هدف طبيعي ، بمعنى أنه يمثل « قيمة » نسمى جميعاً في سبيل الاستمتاع بها . فالتقييم Valuation سمة عامة من سمات النشاط البشري في سعيه نحو بلوغ بعض الأهداف ، ولكن ربما كان من الأفضل لنا أن ندرس الطبيعة المنطقي لهذه العملية في صبغتها العامة الكلية ، بدلاً من أن نقصرها على تحليل الفن » (ريشنباخ : « نشأة الفلسفة العلمية » ، ١٩٥٦ ، ص ٣١٣) . وتبعاً لذلك فإن ريشنباخ لا يقتصر على القول بأن الفن هو مجرد « تعبير عاطفي » ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضاً أن عملية « التقييم » لا تمثل أي نشاط علني ، ولا تشير إلى أي فعل منطقي ، لأنها عبارة عن تأكيد لبعض الرغبات ، أو تعبير عن

(1) H. Read : « The Forms of Things Unknown. » , Faber, London, 1960, p. 28.

بعض العواطف ، فلا موضع لإدخالها في دائرة النشاط العلمي أو الجهد الموضوعي .

يبد أن هربت ريد لا يرى في هذا الرأي سوى مجرد استمرار لنظرية عتيقة في الفن ، ألا وهي تلك النظرية التعبيرية التي انتشرت حيناً من الزمن في الفكر الألماني ، ثم جاء الفيلسوف الإيطالي بندتو كروشه *Benedetto Croce* فصاغها صياغة مثالية ، وبذلك نأى بها تماماً عن عالم الواقع . ولئن كان ريد لا ينكر أن العمل الفني هو بمعنى ما من المعاني تجسيم لبعض العواطف ، إلا أنه يؤكد أن وظيفة العمل الفني لا تنحصر في تزويدنا ببعض الانفعالات من أجل العمل على تذوقها والاستمتاع بها ، بل هي تنحصر في إمدادنا ببعض الشغشات الوجدانية من أجل العمل على استخلاص دلالاتها والتعرف على معانيها . ومن هنا فإن مثل الفن كمثل العلم من حيث إن كلا منهما نشاط ذهني تقوم فيه بإدخال بعض مضامين العالم إلى ملكة المعرفة الصحيحة القابلة للتحقيق الموضوعي ، وإن كان من شأن الفن أن يقوم بهذه المهمة بالنسبة إلى المضمون الوجداني للعالم . وإذن فإنه ليس من شأن الفن أن يزود « المدرك » بأى ضرب من ضروب اللذة ، مهما كان من ثيلها ، بل إن مهمته (على حد تعبير بنش *Benach*) هي أن يوفر له شيئاً لم تسبق له معرفته من قبل . . .

صحيح أن الفن — بمعناه العام — تعبير : لأنه يستعين بمجموعة من العلامات *signs* من أجل توصيل بعض المعاني ، مثله في ذلك كمثل العلم ، وكل ما عده من مظاهر النشاط البشري الذهني ، ولكن من المؤكد أن ما يحدد طبيعة أى نشاط إنما هو هدفه أو وظيفته ، وبالتالي فإن ريشتباخ قد جانب الصواب حين قال إن وظيفة الفن هي القيام بعملية « تقييم » ، أو العمل على إشباع لذة . والحق أن الهدف الاسمي للفنان — مثله كمثل العالم — إنما هو تقرير حقيقة ، كما أن الهدف الاسمي لذوق الأعمال الفنية ليس هو الاستمتاع ببعض القيم ، بل هو الوصول إلى الثبوت من بعض الحقائق . ويمضى هربت ريد إلى حد أبعد من ذلك فيقرر أنه ليس ثمة معايير للحقيقة تنطبق على العلم

وحده دون الفن : لأنه إذا كان للعلم لغته القائمة على العلامات Signs ، فإن للفن لغته القائمة على الرموز symbols ، ومثل هذه اللغة الرمزية لا بد من أن يكون لها نسقتها الخاص من القواعد ، وإن كان الأصل في هذا النسق هو العرف أو المواضع . هذا إلى أن للخيال الإبداعى منطقاً قد لا يقل صرامة عن منطق الاستدلال العلمى ، كما أنه لا بد في النشاط الفنى — كما هو الحال تماماً في النشاط العلمى — من توافر مثل أعلى للوضوح Clarity . وفضلاً عن ذلك فقد يكون في استطاعتنا أن نقول إن « القابلية للتحقق » verifiability هي عنصر ضرورى من عناصر الإبداع الفنى كما هي في الوقت نفسه مقوم أساسى من مقومات المنهج العلمى . وإذا كان قد قدر لبعض الأعمال الفنية أن تظل خالدة عبر التاريخ ، فما ذلك لأنها كانت تحمل تعبيرات عن الرغبة أو تقييمات للسلوك ، بل لأنها كانت تنطوى على حقائق كلية استطاع إبداعها بعض كبار الفنانين ، فكانت بمثابة بنايات عينية أو تركيبات واقعية احتلت مكانها تحت الشمس ! ولنا نفى أن هذه الأعمال الفنية قد جاءت خلواً من كل انفعال ، أو أنها لم تكن تنطوى على مظهر خير وشر ، أو أنها لم تترن يعض أمارات الألم والسرور ، وإنما كل ما نعينه أن هذه الوظائف التعبيرية ، لم تكن هي المضمون الحقيقى لتلك الأعمال الفنية . والواقع أنه إذا كان ثمة شيء يقبل التحقق في العمل الفنى ، فذلك هو الشكل القابل للإدراك ، أعنى تلك الصورة التى تنقل إلينا معنى من معانى الوجود ، أو قطعة من الحقيقة هي من صنع الإنسان : A man — made piece of reality .^(١)

حقاً إن الفنان لا يصدر في إبداعه الفنى عن بعض القواعد الصارمة المحددة ، كما أنه لا ينتظر من أحد غيره أن يملى عليه اتجاهه الفنى أو أن يعين له اللوحة التى لا بد من رسمها ، ولكن هذا لا يعنى أن يكون العمل الفنى مجرد نشاط تسمى أو إنتاج اعتباطى لا يحمل أى بناء أو تركيب . وعلى الرغم من أنه ليس ثمة « قيم جمالية » أولية أو قبلية Apriori لا يكون على الفنان سوى

(١) H. Read : " The Forms of Things Unknown. " , Ch. I., p. 22.

العمل على تجسيما في لوحاته ، إلا أن العمل الفني المتحقق لا بد من أن يحمي .
منطويا على ضرب من « الاتساق » ، الذي تشع من خلاله « القيم » : إذ يتم
التوافق في صميم الموضوع الجمالي بين رغبة الفنان في الإبداع من جهة ، والنتيجة
المتحققة من جهة أخرى ، وعندئذ يأخذ العمل الفني مكانه بين غيره من الأعمال
الفنية الأخرى التي حققها الفنان ، ويكون في وسعنا أن نكتشف ما فيه من
شكل وطرز وجمال ، وهذه كلها ليست قيا تعسفية بل هي قيم بناءية
Constructive . وربما كان الفارق الأساسي بين الموضوع الجمالي والموضوع
العلمي هو أن الأول منهما موضوع « مبدع » أو « مخلوق » Created Object ،
في حين أن الثاني منهما موضوع « معطى » Given في عالم التجربة . ولكن
الفنان قد لا يجد أدنى صعوبة في القول بأن موضوعه هو الآخر لا يخلو من
« موضوعية » : لأن الواقعة التي يخلقها أو يدعها إنما هي « المقابل
الموضوعي » للعاطفة أو الأفعال أو الفكرة أو الحدس أو الحالة النفسية ،
فهي بمثابة تحقق عيني لحالة من حالات الشعور . ومعنى هذا أن المهمة الكبرى
التي تقع على عاتق الفنان إنما هي العمل على تطهير معانيه وتوضيح أفكاره
وتنقية حدوسه بحيث يقدم لنا رموزاً دقيقة مضبوطة . أو ربما كان الأدنى
إلى الصواب أن يقال إن الموضوع الذي يخلقه الفنان والوعي الموجود لديه
عن هذا الموضوع إنما هما شيء واحد ، بمعنى أن هذا الموضوع لم يظهر أولاً
في الشعور ، ثم خرج بعد ذلك إلى عالم الوجود ، بل هو قد نما وتطور فأصبح
حالة شعورية بمجرد ما تشكل على صورة فنية . ولا شك أن ما يعمل على
فنهج الموضوع الفني إنما هو إحساس الفنان بالموقف أو السياق أو البناء ،
ولكن المهم أن الموضوع بمجرد ما يتحقق فإنه يستحيل إلى واقعة ملموسة قد
عملت على خلقها إرادة الفنان . وليست « واقعية » الفن — بهذا المعنى —
سوى مجرد إشارة إلى تلك الموضوعات التي نمت وتطورت على هذا النحو في
الوعي أو الشعور ، فأصبحت بمثابة حقائق عينية ماثلة في صميم التجربة .
وهنا قد يقال إن في استطاعة المتأمل لأي عمل من الأعمال الفنية أن يخلع
عليه ما شاء من دلالات ، أو أن ينسب إليه ما يحلو له من معان ، ولكن من

المؤكد مع ذلك أن العمل الفني من حيث هو واقعة جمالية إنما يمثل «موضوعاً» له من ضروب الانسجام والتناسب ما يسمح لنا بأن ننسب إليه ضرباً من «الواقعية»، وبالتالي فإن في وسعنا أن نتحقق من مدى أصالته بالرجوع إلى صميم الواقع. ولهذا يقرر ريد أن ما يكون قيمة أى عمل فنى ليس هو تعبيره عن بعض الانفعالات أو إشباعه لبعض الرغبات، أو إثارة لبعض الأهداف، بل هو كونه يضع بين أيدينا «موضوعاً» واقعياً له وجوده تحت الشمس، أعنى ذلك «الشيء» الذى انتزعه الفنان من مجرى الحياة الوجدانية، ونجح في إحالته إلى شيء واقعى موضوعى. ويريد هنا يتلاقى مع عالم الجمال الفرنسى سوريو Souriau فيقرر أن وجود العمل الفني واستمراره في البقاء إنما هو في حد ذاته دليل على واقعيته. وهو يتلاقى أيضاً مع المفكر الفرنسى أندريه مالرو Malraux، فيؤكد أن من شأن الفن أن يعمل على إيجاد عالم جديد مستقل تماماً عن عالم الطبيعة. حقا إن ريد لا يذهب مع مالرو إلى حد القول بأن الفنان يخلق الطبيعة من جديد، وكان «الفن درس للألهة» بل هو يقتصر على القول بأن النشاط الفني يوسع من دائرة العالم، ويزود الواقع بحقائق جديدة، ويوفر للوجود من العناصر ما يضئ على الخبرة البشرية ضرباً من الاستمرار أو الاتصال ولكن يدت القصيد هنا أن ريد يرفض التفرقة بين العلم والفن على أساس اعتبار الظاهرة العلمية «واقعة موضوعية»، واعتبار الظاهرة الجمالية مجرد «حالة نفسية» أو مجرد «عملية تقييم»...

والحق أن المحاولات العلمية العديدة التى قام بها هربرت ريد من أجل فهم الفن وتفسير الظاهرة الجمالية، قد جعلته يعدل عن القول بأن الفن حدس Intuition أو أنه «خلق لأشكال سارة»، أو أنه مجرد «إرادة تشكيل»: Symbolic language will - to - form⁽¹⁾، من أجل القول بأنه «لغة رمزية» يستند إلى النظرية على حد تعبير كاسيرر. وليس من شك في أن هذا التعريف يستند إلى النظرية القائلة بأن الإنسان «حيوان رامن»، بمعنى أنه ينشد دائماً التواصل مع

(1) Herbert Read : - The Meaning of Art - Pelican, 1954, p 20 - 21.

الآخرين ، أو نقل مشاعره وأفكاره إلى أشباهه من الناس . ولكن ريد يفرق بين « الرمز » Symbol و « العلامة » Sign فيقول إن من شأن « الرمز » أن يجعلنا نتصور موضوعه ، في حين أن كل ما ترمى إليه « العلامة » إنما هو أن تجعلنا نتعامل مع ما تشير إليه أو تدل عليه . وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن لغة الفن لغة نوعية خاصة تقوم على « الرموز » ، لا على « العلامات » : لأن من شأن هذه اللغة أن تجعلنا نتصور بعض الموضوعات عن طريق وسائل غير لغوية . وآية ذلك أن الأعمال الفنية وظيفة خاصة في مضمار التواصل الاجتماعي ، نظراً لأن في وسعها التعبير عن معارف أو قيم هي فيما وراء العالم اللغوي . وحين يقول ريد إن الفن « نشاط » عرفاني Cognitive Activity فإنه لا يعنى بذلك أن وظيفة الفن هي تحميل الأنماط اللغوية من التعبير ، أو العمل على زيادة شدتها وتقوية أساليبها ، بل هو يعنى بذلك أن الفن ضرب خاص من المقال ، أو أسلوب متميز من أساليب التواصل ، فهو يوصلنا إلى مجالات جديدة من المعرفة غير تلك التي اعتدنا الوقوف عليها في مضمار المقال اللفظي . ولئن كانت هذه الحقيقة قد تجلت بوضوح في إنتاج فلاسفة شعراء من أمثال جيته وشلي ، إلا أنها لم تشرح شرحاً فلسفياً عميقاً إلا على يد فيدلر Fiedler ، وكاسيرر : Cassirer (في كتابه « فلسفة الأشكال الرمزية ») وقد بين لنا هذان المفكران كيف أن الفن ليس مجرد تكرار لحقيقة جاهزة أو ترديد لواقع قائم من ذي قبل ، بل هو اكتشاف لحقيقة جديدة وتعبير عنها بلغة رمزية . وعلى الرغم من أن فآ كالشر يستخدم الألفاظ ، ويصطنع مادة المقال العقلي ، إلا أن من المؤكد أنه لا يبدل للكلمات في الشعر من أن تفقد كل ثقلها العادي ، لكي تستحيل إلى صور رمزية . ولعل هذا هو السبب في أن نوع الإشراق الذي ينبثق في وعي الشاعر ، فيعبر عنه ببعض الكلمات أو العبارات ، لا يكاد يختلف عن ذلك الإشراق الذي يرد إلى المصور أو النحات ، فيعبر عنه ببعض الصور المرمية ، إن لم نقل بأنه لا يكاد يختلف أيضاً عن ذلك الإشراق الذي يرد إلى الموسيقار ، فيعبر عنه ببعض الصور السمعية . ومن هنا فإن القصيدة — مثلها في ذلك كمثل اللوحة أو المقطوعة الموسيقية — شكلا

غريباً في نوعه هو بمثابة مؤلف من الصور والإيقاعات ، وهذا الشكل هو بمثابة تجسيم لمشاعر الفنان ، فضلاً عن أنه يشتمل على بعض المعاني التي لا تسير بالضرورة جنباً إلى جنب مع المعاني العقلية أو الدلالات الذهنية المتضمنة في الألفاظ المستخدمة . ولعل هذا هو السبب في أن القصيدة تعنى دائماً شيئاً أكثر مما تعنيه ترجمتها النثرية ، ما دام فيها من البناء الموسيقي ما يجعل منها « شكلاً رمزياً » أو مجموعة متسقة من « العلامات غير المنطوقة » .

وأما إذا نظرنا إلى الفنون غير اللفظية ، فإننا لن نجد أدنى صعوبة في التحقق من أن النشاط الفني نشاط ذهني أصيل مستقل تماماً عن كل ما عداه من مظاهر النشاط الذهني . والحق أن من شأن الفنون البصرية — كما لاحظ فيدلر — أن تمدنا بمعرفة عن الواقع هي نسيج وحدها *Sui Generis* : لأن هذه المعرفة متميزة كل التمايز عما يوفره لنا العلم أو ما يزودنا به النظر الفلسفي من معرفة عن الواقع . وآية ذلك أن الأعمال الفنية تجسم في « موضوعات عينية » صورة حرة مستقلة من صور التجربة الحسية . وهناك أشخاص يمتازون قد جادت عليهم الطبيعة بمنحة نادرة ، فوهبتهم من رهاقة الحس ورقة الشعور ما يستطيعون معه أن يحققوا ضرباً من الاتصال المباشر بالطبيعة . ومثل هؤلاء الأشخاص لا يدركون من أي موضوع من الموضوعات بعض العلاقات الجزئية المنبثقة عن بعض التأثيرات المحدودة ، بل هم يدركون — على العكس من ذلك — صميم وجود الموضوع ، وبالتالي فإنهم يشعرون به ككل قبل أن يعمدوا إلى تميزته هذا الشعور العام وإحاطته إلى بعض الإحساسات المنفصلة . والواقع أن ما يجعل من الفنان فناناً إنما هو قدرته على التسامي بنفسه فوق مستوى الإحساسات الفردية . وإذا كان من شأن العلم أن يمدنا بضرب من « السيطرة الفكرية » (أو التصورية) *Conceptual Mastery* على العالم ، فإن من شأن الإبداع الفني أن يمدنا بضرب من « السيطرة الإدراكية » *Perceptual* على العالم . وعلى حين أن العلماء قد دأبوا على اعتبار النشاط الإدراكي صورة دنيا من صور النشاط ، اللهم إلا إذا كان من شأنه أن يقودنا

إلى توضيح بعض المفاهيم المتحركة في الإدراك الحسى ، نجد أن الفنانين يريدون أن يتوقفوا عند مرحلة الإدراك الحسى دون الانتقال إلى مرحلة التجريد ؛ لأنهم يرون أن في إمكاننا الوصول إلى معرفة حقيقية حتى في مستوى الإدراك الحسى . وعلى الرغم من أن المعرفة المحصلة عن طريق التجربة الإدراكية مختلفة عن المعرفة المحصلة عن طريق التجريد ، إلا أن هذه المعرفة مع ذلك معرفة حقيقية لا تقل قيمة عما عداها من معارف . وما يميز الفنان عن كل من الرجل العادى والعالم إنما هو تمسكه بغيراته الإدراكية ، بدلا من الانسياق وراء الإحساس أو وراء التجريد . وحسبنا أن نرجع إلى تصريحات فنان مثل سيزان (المصور الفرنسى المشهور) لكي نتحقق من أن الفن عنده كان يعنى أسلوباً في المعرفة متمايزاً عن كل من المعرفة العلمية والمعرفة الفلسفية ، ولهذا فإنه كان يحذر المصورين من الانسياق وراء التأملات الفلسفية أو الأدبية ، كما كان يفرق بين التعبيرات الأدبية القائمة على التجريدات ، والتعبيرات التصويرية القائمة على تجسيم الإحساسات والإدراكات ، عن طريق الخطوط والأشكال والألوان . وهربرت ريد يؤكد لنا أن الشواهد كثيرة على شعور الفنانين — حينما يمكنهم على خبرتهم الإبداعية — بأنهم يستخدمون لغة لا علاقة لها على الإطلاق باللغة الأدبية : لغة التصورات أو المفاهيم ، وإن كان في استطاعة هذه اللغة التعبير عن أعمق الحقائق الوجودية ، ألا وهى تلك الحقائق التى لا سبيل إلى التعبير عنها بلغة المفاهيم أو التصورات . ولا شك أن الجهد الأكبر الذى يقوم به الفنان إنما ينحصر فى العمل على إيجاد هذه اللغة ، بحيث يصل إلى مستوى الوضوح أو النضاعة في تعبيره عن الحقيقة .

ويشرح لنا ريد وظيفة الفن باعتباره لغة « الرموز » أو « العلامات غير اللفظية » ، فيقول إن النشاط الفنى لا يبدأ إلا حينما يجد المرء نفسه وجهاً لوجه أمام «الملم الرأى » ، وكأنما هو يزاء شفرة غامضة أو حقيقة مجهولة مغلفة بالأسرار . وهنا تنجى الضرورة الباطنة قنملى على الفنان استخدام قوام

الذهنية من أجل التصارع مع تلك الكتلة الغامضة المهوشة المائلة في العالم المرئي ، فلا يلبث أن يعمل على تشكيلها وصياغتها في صورة إبداعية . والحق أن الإنسان حين يقدم على إبداع أى عمل فنى فإنه إنما يقبل على معركة يصارع فيها الطبيعة ، ولكن لا من أجل وجوده المادى ، بل من أجل وجوده الذهنى . ومن هنا فإن بداية العمل الفنى ونهايته إنما تكمنان في عملية إبداع تلك الأشكال أو الصور التى يستطيع الفنان من خلالها الوصول إلى قلب الوجود ١ وليس من شأن الفنان أن يخلق عالماً ثانياً يضعه إلى جوار ذلك العالم الآخر الذى يوجد بذاته دون حاجة إلى نشاط الفنان ، وإنما يحى الفن فيقدم لنا العالم نفسه وقد أعاد خلقه الوعى الفنى ، وكأنما هو قد صنع خصيصاً من أجل الفنان وبفضل الفنان ١ ومعنى هذا أن الفن يبدع أشكال تلك الموضوعات التى لم توجد بعد بالنسبة إلى العقل البشرى ، إذ يحى النشاط الفنى فيخلع ضرباً من « الوجود » على تلك الموضوعات التى ظلت مفتقرة إلى « الشكل » أو الصورة : Form . ولكن الفن لا يتخذ نقطة انطلاقه من الفكر المجرد لكى لا يلبث أن ينتهى إلى الأشكال أو الصور ، وإنما هو يرقى من الشيء المختلط الذى لا صورة له ، إلى الشيء المحدد الذى اكتسب صورة ، محققاً كل معناه الذهنى في صميم هذه العملية .

والواقع أن النشاط الفنى هو الكفيل بإظهارنا على أن حدود اللغة ليست هى بالضرورة الحدود النهائية للتجربة البشرية ، مادامت الأشياء التى قد لا تتجسّد في اللغة في التعبير عنها ، قد تلقى عند الفنان أشكالاً موقفة تكون بمثابة لغة إرمزية تفصح عن مكنوناتها . ومعنى هذا أن في التعبير الفنى لغة رمزية أصيلة تعيننا على الكشف عن بعض الجوانب الخفية من تجربتنا الحية ، بما قد لا تتجسّد في التصورات العقلية في إزاحة النقاب عنه . ولعل هذا ما حدا بالفيلسوف الألماني الكبير كارل ياسبز Karl Jaspers إلى القول بأننا لا نكون خبرة صحيحة عن الطبيعة والإنسان اللهم إلا حين نلتقي بهما في صميم ماهيتهما على نحو ما تكشف لنا عنها فنون النحت والرسم والتصوير . ولكن

يسبرز يفرق بين نوعين من الفن : فن هو بمثابة مجموعة من الرموز التي تكشف لنا عن الواقع كشفاً ميتافيزيقياً ، وفن هو عبارة عن مهارة تكتيكية لا صلة لها بالفلسفة . وهذه التفرقة شبيهة إلى حد ما بتلك التفرقة العادية بين « الفن » و « التسلية » . وهربرت ريد لا يرى مانعاً من القول مع يسبرز بأن كل فن عظيم إنما هو بالضرورة فن ميتافيزيقي يضع بين أيدينا مبدعات مرئية تكشف عن الحقيقة الضمنية الخفية ، ولكنه يضيف إلى ذلك أن « الفن الميتافيزيقي » (إن صح هذا التعبير) ليس من النشاط الفلسفي في شيء ، بل هو « نشاط ذهني أصيل كل الأصالة ، مستقل تمام الاستقلال عن كل ما عداه من ضروب النشاط الذهني ، بما فيها الفلسفة أو التفكير العقلي القائم على « التصورات » .

ولو أننا نظرنا الآن إلى مدى العناية التي يوليها المجتمع لكل من هذين النشاطين ، لوجدنا أننا قد اعتدنا توجيه كل اهتمامنا إلى النشاط الذهني القائم على المنطق أو المفاهيم العقلية ، في حين أننا قلنا نحفل بذلك النشاط الذهني القائم على اللغة الرمزية أو العلامات غير المنطوقة . ومن هنا فإننا نتوهم أن الوسيلة الوحيدة لتحقيق التواصل بين الناس إنما هي الوسيلة اللغوية ، وأن المعرفة الوحيدة التي لا بد لنا من العمل على تحصيلها إنما هي المعرفة القائمة على بعض العلامات المنطقية . وهذا هو السبب في أننا ننظر إلى أولئك الذين يشغلون أنفسهم بالأساليب غير اللفظية من الفهم والمعرفة ، على أنهم طائفة شاذة من الناس لا تفيد البشرية كثيراً من وراء محاولاتهم العقيمة في سبيل التعبير عن المعاني والدلالات بلغة الأشكال والألوان والأصوات ؛ وقد انعكس هذا الاتجاه على أساليبنا التربوية ، فأصبحنا ننمي في نفوس الناشئة القدرة على تكوين التصورات ، ونشجعهم على القيام بشتى عمليات التجريد ، دون أن نحفل كثيراً بتنمية قدرتهم على الإدراك الحسي ، أو تشجيع مبولهم الإدراكية على التعبير عن الحقيقة الحسية بلغة الرموز غير المنطوقة . وليس من شك في أن المبالغة في الاهتمام بالتصور العقلي والتجريد الذهني هي التي عملت على إضعاف قدرتنا على الإدراك الحسي ، واهتمامنا بالبحث عن الجزئيات

والأفراد ، بدلا من الوقوف عند الكليات والمدرجات العامة . ولكننا لو عمدنا إلى الاهتمام بالترية الفنية — إلى جانب عنايتنا بشئى مظاهر النشاط الذهنى الأخرى من علم وفلسفة وسياسة وأخلاق ودين وقانون وتكنولوجيا وغير ذلك — لكان فى وسعنا أن نتمى لدى الأفراد القدرة على إدراك الجزئيات ، وتمييز الأفراد ، وفهم القيم النوعية للأشياء . . . الخ . ومهما كان من قيمة المعارف الكلية القائمة على العلامات اللفظية ، فإن من المؤكد أن الإنسان الحديث فى حاجة أيضاً إلى التزود بتلك المعرفة الإدراكية القائمة على العلامات غير المنظورة . وإذا كان اختراع الكتابة قد أعنى الإنسان من تمثيل الأشياء المحسوسة بمجموعة من الصور المرئية ، فإن ترقى إحساسات الإنسان ومشاعره قد أوجد لديه الحاجة إلى التعبير عن وعيه المترقى بلغة رمزية تفوق فى دقتها ورقها لغة الكتابة . ولعل هذا هو السبب فى أن الإنسانية قد وضعت جنبا إلى جنب أفلاطون ومصمم البارتون ، القديس توما الأكوينى ومصمم كنيسة شارتر ، فرنسيس بيكون وميكايل أنجيلو ، اسبينوزا وبرمونت ؛ برجسون وسيزان . . . الخ . ولكن على الرغم من أننا نضع كل هؤلاء الفنانين على قدم المساواة مع أولئك الفلاسفة وكبار المفكرين ، إلا أننا ما زلنا نفتقر إلى تقدير صحيح لتلك المعرفة الإدراكية Perceptual cognition التى قامت عليها جهود أولئك الفنانين . وقد ترايد فى القرنين الأخيرين إهمال الناس لكل جهد إدراكى ، فلم يعد فى وسع الكثيرين منهم تحقيق أى تأزر لمجانبى بين اليد والعين ، أو القيام بأى كشف بصرى للعالم ، أو العمل على استخدام خبرتهم الإدراكية استخداماً بنائياً فعالاً . وهكذا قامت الحاجة من جديد إلى استعادة ذلك الأسلوب القديم من أساليب التواصل : ألا وهو لغة العلامات غير المنظورة : « Non — vocal signs » .

وإذا كان كثير من علماء النفس قد اهتموا بدراسة سيكولوجية الفن ، على اعتبار أن العمل الفنى هو بمثابة تعبير عن شخصية صاحبه ، فإن هربرت ريد يؤكد لنا فى دراسته العميقة للعملية الإبداعية أن ما يجعل من العمل الفنى

موضوعاً جمالياً له وجوده في صميم الواقع ، إنما هو ذلك التنظيم الخاص الذي خضعت له العناصر المادية المكونة له ، لا « المعنى » الذي يعبر عنه . ولهذا فإن ريد يرى في مورفولوجية الفن دراسة علمية هامة قد تعيننا على التوصل إلى فهم ما في العمل الفني من تنظيم صوري قوامه التناسب ، والتوافق ، والإيقاع . وإذا كنا قد عرفنا الفن فيما سبق بأنه لغة رمزية تقوم على علامات غير منظوقة ، بمعنى أنه نشاط يوفر لنا ضرباً من « المعرفة البصرية » ، *visual cognition* ، فربما كان من واجبننا الآن أن نتوقف قليلاً عند دراسة ذلك الشكل الخاص من أشكال التواصل الإدراكي ، ألا وهو الشكل الفني . وهنا نجد ريد يقيم تفرقة واضحة بين طريقتين من طرق التواصل البشري : طريقة محدودة ابتدعها الإنسان وتلك هي اللغة ، وطريقة أخرى أوسع مدى خلقها الطبيعة ، وتلك هي الفن . والحق أننا لو نظرنا إلى الطبيعة لوجدنا أنها عالم بأسره من الأشكال التجسيمية ، وإن كان هذا العالم لا يكف عن التغير والتطور والحركة المستمرة . والإنسان باعتباره « موجوداً في العالم » ، لا ينقطع لحظة عن إدراك تلك الأشكال ، فضلاً عن أنه يحمل صورها بالضرورة في ذاكرته . وهذه « الصور » المستقلة عن الكلمات والعلامات المستخدمة في الاستدلال العقلي أو التفكير اللفظي ، قد تتخذ طابع النشاط المستقل ، فتتألف عن طريق ضرب من التماثل أو التناظر أو التشابه ، وبالتالي فإنها قد تحدث في أنفسنا بعض الآثار الجمالية التي تهتز لها أجهزتنا الحسية . ولا بد لنا من أن نتذكر دائماً أن مثل هذا التأثير الجمالي إنما يتوقف أولاً وبالذات على الحساسية ، دون أن يكون للوسائط العقلية أو العوامل الذهنية المساعدة أي دور أساسي في هذه العملية .

وأما المحاولات التي يقوم بها بعض علماء النفس من أجل تفسير العمل الفني بالاستناد إلى ضرب من العلية السيكولوجية ، فإن هربرت ريد لا يرى فيها سوى محاولات قاصرة تشبه من بعض الوجوه تفسير طبيعة النبات بتحليل كيمياء التربة التي نبت فيها ! ونحن لا ننكر أن دراسة الوسط المادي الذي ينشأ في كنفه النبات قد تعيننا على فهم الكثير من خصائص هذا النبات ، ولكن

أحداً لن يستطيع أن يزعم أن مثل هذه الدراسة هي الكفيلة وحدها بإظهارنا على طبيعة ذلك النبات . ومن هنا فإن شخصية الفنان لا تكفي وحدها لتفسير حقيقة « العمل الفني » ، خصوصاً إذا عرفنا أن العمل الفني ليس كائناً بشرياً ، بل هو حقيقة فائقة للشخص البشري *supra-personal* ، أو هو على الأصح « شيء » ، وليس « شخصاً » . ولهذا يقرر يونج Jung أن ما يكون الطبيعة الجوهرية للفن إنما هو شيء خارج تماماً عن دائرة البحث السيكولوجي . ومهما كان من دقة المناهج التي قد يصطنعها علماء النفس في دراستهم العملية الإبداعية ، فإنهم لن يتمكنوا يوماً من الوقوف على سر الإبداع الفني ، نظراً لأن من المستحيل الحديث عن فعل الإبداع دون التعرض في الوقت نفسه للحديث عن الشيء المبدع . وليست العملية الإبداعية مجرد نشاط ذاتي ، بل هي مركب مستقل يعمل عمله في الشخصية ، وكأنما هو قوة عليا تتلبس بالشخصية من الخارج ! ولعل هذا ما حدا باليونانيين قديماً إلى تفسير فكرة « العبقرية » بالرجوع إلى فكرة وجود « دجني » *daemon* كانوا يعدونه هو المسئول عن ظاهرة الإلهام الشعري ! وربما كانت الدلالة الحقيقية لأمثال هذه التفسيرات الغيبية للإبداع الفني أو العبقرية الفنية هي التسليم الضمني بتدخل اللاشعور في العملية الإبداعية ، بحيث قد يحق لنا أن نعتبر الفنان نفسه بمثابة « وسيط » *medium* أو مجرد « مجال » *field* تتم في نطاقه بعض العمليات ! أو ربما كان الأدنى إلى الصواب أن يقال إن الصور الذهنية الماثلة لدى الفنان تثار أو تستثار في نفسه بفعل بعض السيالات النفسية العميقة ، فيكون الإبداع ثمرة لهذه الاستثارة التي لا تخلو من عناصر بيولوجية ، وأخرى سيكولوجية . ولكن ، مهما يكن من شيء ، فإن من المؤكد أن في العملية الإبداعية التي يقوم بها الفنان جانباً جمالياً هو ذلك التنظيم الفني لمعطيات الإدراك الحسي ، وهو التنظيم الذي أطلق عليه بعض علماء الجمال اسم عملية « التشكيل » *formulation* . والواقع أن عملية الإدراك الحسي هي منذ البداية عملية تشكيلية : لأننا لا نجد في التجربة علماً جاهزاً من « الأشياء » ، بل نحن نكوّن من الموضوعات — بفعل أجهزتنا الحسية والذهنية — « أشكالاً » أو « صوراً » *forms* تجمع في

وقت واحد بين شيئين : ففى من جهة أشياء فردية تجريبية وهى من جهة أخرى رموز لمفاهيم أو تصورات (هى تصورات تلك الأنواع الخاصة من الأشياء) . ومعنى هذا أن لدى أجهزتنا المستقبلية ميلاً نحو تنظيم المجال الحسى على صورة مجاميع وأنماط من المعطيات الحسية ، ونزوعاً نحو إدراك الأشكال أو الصور ، بدلاً من الاقتصار على إدراك مجرد من الانطباعات الحسية للمفككة . ولهذا فإن حياتنا الذهنية — كما تقول سوزان لانجر — إنما تبدأ فى مستوى إدراكاتنا الحسية نفسها . ولولا ذلك ، لما كان فى استطاعة ذهننا أن يكون « المعانى » ابتداء من المعطيات الحسية ، أو أن يحيل « الأشكال » إلى « صور رمزية » .

وقد اهتم كثير من الباحثين بدراسة أصل « الصور » ، لحاول البعض منهم إرجاعها إلى بعض الأنماط البيولوجية ، بينما رأى آخرون أنها ترتد فى النهاية إلى بعض الأشكال الطبيعية . وقد يكون من تحصيل الحاصل — فيما يرى ريد — أن تفسر الدلالة الجمالية للأشكال الرمزية بإرجاعها إلى فعل المحاكاة الشعورية لبعض الأشكال الطبيعية . ولا بد لنا من أن نتذكر أيضاً أن علينا التمييز بين الأشكال الطبيعية بمعناها الكونى الواسع ، والأشكال العضوية بمعناها البيولوجى المحدود ، خصوصاً وأنه قد وجدت فى تاريخ الفن عصور بأكملها ساد فيها الانصراف عن الأشكال العضوية ، والاهتمام بالتجريدات الهندسية ، كما هو الحال مثلاً فى الفن التجريدى السائد فى أيامنا هذه . ولكن الظاهر أنه كلما أمعنت النفس البشرية فى العمل على التهرب من الأشكال العضوية ، فإنها لابد من أن تجد نفسها مطوية فى أعماق ذلك الرحم الكلى الذى انبثقت منه كل تلك الأشكال ، ومع ذلك فقد يكون فى وسعنا أن نميز الأشكال العضوية عن ضروب التناسب proportion الكامنة فى تلك الأشكال ، مما ينطبق أيضاً على ظواهر أخرى تخرج عن دائرة الحياة العضوية . ومواءمنا لنظرنا إلى الأشكال الهندسية المتمثلة فى قطع البلور ، أم نظرنا إلى ضروب التناسب الكامنة فى عمليات الكون المادى نفسه ، أم اتجهنا بأبصارنا نحو ذلك النظام المائل فى العالم الأصغر : عالم الذرات والجزيئات ، فإننا لابد من أن نجد أنفسنا مضطرين

إلى الاعتراف بأن في العالم اللاعضوى نماذج أصلية أو أشكالا عديدة لعلها الأصل في كل ما يحفل به الوجود من « صور » جمالية لا حصر لها .

ومهما كان من أمر تلك الحرية التي اعتدنا ربطها بالنشاط الإبداعي ، فإن من الممكن تفسير المبدعات الفنية باعتبارها سلسلة لامتناهية (في الظاهر) من التغيرات التي تترد في النهاية إلى طائفة ضئيلة من الأشكال المحددة (نسبيا) .

وليس في مثل هذا التفسير أى تحديد للإمكانات الفنية أو أى حصر على حرية الفنان : فإن فنا كالموسيقى — وهي التي قيل عنها إنها أكثر الفنون حرية — لا يخرج عن كونه فنا يقوم على التلاعب بعدد محدود من الصور أو الأشكال المحددة . ومهما يكن من شيء ، فإن أشكال الجمال مرتبطة بأشكال الحياة ، أو على الأصح بالصور البيولوجية ، وهذه — بدورها — عديدة أو مشروطة بالعملية العضوية نفسها ، أعني بعوامل ثلاثة ألا وهي القعالية ، والاختيار الطبيعي ، والبيئة . وما يحدد الصورة أو الشكل إنما هو العلل الطبيعية أو الفيزيائية ، ولكن الملاحظ أن بعض الأشكال المتقاربة رياضيا قد تنتمي إلى كائنات حية متباعدة بيولوجيا . وما دمنا نعني بالصور *Forms* تلك الأشكال المنتظمة ، فلا بد لنا من التسليم بأن للصور دائرة محدودة من التغيرات ، مما حدا ببعض الباحثين إلى إرجاع شتى أشكال التغير الصوري في الطبيعة إلى عدد محدود من العلل الفيزيائية . وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى الدلالة الرمزية للأشكال الفنية : فإن ثمة عددا محدودا من الأشكال الرياضية هو الكفيل بتفسيرها . وهربرت ريد لا يرى مانعا من القول مع بعض علماء الجمال بأن لكافة قوانين الصورة الفنية طابعا رياضيا بسيطا . وربما كان السر الأعظم للنشاط الفني هو أن قانون الصورة الصارم الذي لا علاقة له في الظاهر بمضمون العمل الفني إنما هو الذي يسمح للفنان بالتعبير عن أشياء تغفلت من طائفة القول أو التعبير اللفظي . وهكذا يخلص هربرت ريد إلى القول بأن الأشكال الفنية التي تقوم في جوهرها على التناظر ، والإيقاع ، والتناسب ، إنما هي أشكال جمالية لا تنطوي على أية دلالة سيكولوجية ، أو هي الأقل ليست عديدة تحديدا سيكولوجيا . . .

ولا يقتصر ريد على القول مع يونج بأن حياة الفنان الخاصة قلما تكفي لتفسير عمله الفني ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضا أنه ليس في النشاط الفني —

من حيث هو إنتاج جمالى — أى عنصر شخصى ، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . وعلى الرغم من أن الفن العظيم لا يمكن أن يخلو من حساسية وموهبة ، إلا أن الفنان نفسه مجرد واسطة أو مجرى لبعض القوى اللاشخصية . وما يميز العمل الفنى الأصيل عن العمل الفنى الثانى إنما هو الهدف الذى وجهت نحوه حساسية الفنان وموهبته ، وبالتالى فإنه ليس ما يمنع الفنان من استخدام نفس المواهب الفنية التى أبدع بفضلها بعض الأعمال الفنية الكبرى ، من أجل تحقيق بعض التأثيرات الفنية الثانوية ! ولسنا نريد أن نحيط بالعبقرية الفنية بهالة من التعمية الصوفية ، ولكننا نميل إلى الظن — فيما يقول ريد — بأن ما يحيل « الشخصى » إلى شيء « فوق — شخصى » ، وما يخلع على الكثرة المشتقة من التأثيرات ضربا من الوحدة ، إنما هو فى صميمه مبدأ أسطورى أو « شبه أسطورى » ، وهو مبدأ يؤثر على لاشعور الفنان بفعل بعض القوى المغناطيسية . ولكن من المؤكد مع ذلك أن الخلدوس الفنية الكبرى لا تنبثق إلا فى أذهان صقلتها التجربة والاستعمال الطويل للموهبة ، مما حدا ببعض الباحثين إلى القول بوجود سمات سيكولوجية مشتركة بين الفنانين والمتصوفة .

ولا ينعس المقام لشرح تلك الآراء القيمة التى بسطها هربرت ريد فى حديثه عن دور التروية الفنية فى المجتمع الحديث ، ولكن حسبنا أن نشير إلى المحاولات العديدة التى قام بها المفكر الإنجليزى الكبير من أجل تأكيد دور الإبداع الفنى بوصفه منهجا من المناهج المثالية فى العمل على تعريف الإنسان بنفسه وإتاحة الفرصة له من أجل الوقوف على شخصيته . والواقع أنه لما كان النشاط الفنى فى صميمه عملية تركيب للتجربة الإدراكية على صورة أنماط ذات معان أو أشكال ذات دلالات ، فليس بدعا أن تكون لمثل هذا النشاط قيمته الكبرى فى بناء الشخصية ، وتحقيق التكامل النفسى . ولا غرو ، فإن الشخصية المتكاملة لا بد من أن تكون شخصية خلاقة مبدعة ، أعنى شخصية فعالة قادرة على تجسيم أفكارها وتحقيق معانيها ، وبالتالى فإنها لا بد من أن تكون قادرة على تحويل المواد المردة الكائنة فى العالم المادى إلى « رموز » أو « أدوات تواصل » تنقل عبرها شتى حالاتها الشعورية إلى الآخرين . وربما كان من بعض أفضال

التربية الفنية على الشخصية أنها تمنح لها الفرصة لتكوين علاقة إيجابية عملية بينها وبين العالم الخارجي ، إن لم نقل بينها وبين الوسط الاجتماعي نفسه . والحق أن الفن ليس مجرد أداة فعالة لتحقيق ضرب من الامتزاج بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون ، أو بين العالم الداخلي والعالم الخارجي ، وإنما هو أيضاً وسيلة ناجحة لإعطاء الحقيقة الذاتية الباطنية صورة خارجية ، حتى يكون في الإمكان تقاسمها ، واختبارها ، والتحقق منها . وإذا كان البعض قد حرص على القول بأن من شأن الفن أن يغير من الطبيعة ، فإن هربرت ريد يؤكد بصفة خاصة أن ما يعدل منه الفن إنما هو الطبيعة البشرية نفسها . وآية ذلك أن النشاط الفني يحطم تلك الهوة التي تفصل « الذات » في العادة عن غيرها من « الذوات » ، فيشعر المرء بأن في وسعه اختراق حدود المكان ، وتحقيق ضرب من الاتحاد بين « الأنا » و « الآخر » . ولكن ربما كان من أعجب مفارقات الإبداع الفني أنه يتيح للذات الشعور بشخصيتها كأعنى ما يكون الشعور ، مع الإحساس في الوقت نفسه بما بينها وبين شخصيات الآخرين من وحدة بشرية قوامها التفاهم بلغة الرموز غير المتطوقة . وأخيراً يقرر هربرت ريد أن العمل الفني إنما هو على وجه التحديد تلك النقطة الخارجية الساطعة التي تتلاقى عندها أنظار سائر العقول المنتبهة الواعية ، فهو بمثابة الوسيلة الناجمة لتحقيق ضرب من الاتحاد العميق بين النفوس البشرية في كل زمان ومكان .

وهكذا كانت تأملات هربرت ريد الطويلة في الفن ، والإبداع الفني ، والتربية الجمالية ، وعلاقة الفنان بالمجتمع ، وصلة الفن بالعلم ، وقيمة المعرفة الفنية . . . إلخ . بمثابة دوائر متعاقبة أخذت تتسع يوماً بعد يوم ، خلال حياة عليية طويلة ، حتى استحال علم الجمال على يديه إلى فلسفة حياة ، أو فلسفة عامة ، ثم لم تلبث هذه الفلسفة العامة أن قادته إلى أعتاب حكمة ميتافيزيقية . كانت هي في غائمة المطاف الكلمة الأخيرة لسلسلة طويلة من الأبحاث الجمالية التي قام بها فيلسوفنا خلال نصف قرن من الزمان . . .

الخاتمة

بين فلسفة الفن وعلم الجمال

سوريو وباير

درج المشتغلون بالدراسات الفلسفية على إدخال « علم الجمال » ضمن مباحثهم المعيارية ، فوضوه إلى جانب « علم المنطق » و « علم الأخلاق » ، حتى يكتمل ثالوث « العلوم المعيارية » التي تدرس الحق ، والخير ، والجمال . وهذا ما فعله مثلا أندريه لالاند André Lalande حينما فرق بين العلوم الوضعية التي تدرس الوقائع ، والعلوم المعيارية التي تدرس القيم (من حيث هي معايير تحكم على ما ينبغي أن يكون ، لا على ما هو كائن) . ولكن أنصار الوضعية لم يلبثوا أن ثاروا على مفهوم « العلم المعيارى » Science Normative بدعوى أن العلم لا يمكن أن يكون معياريا يدرس أحكام القيمة ، بل هو لا بد من أن يكون وصفيا ينصب على أحكام الواقع . ومن هنا فقد وجد بعض الفلاسفة أنفسهم مضطرين إلى تعديل مفهوم « العلم المعيارى » من أجل الاستعاضة عنه بمفهوم آخر جديد هو مفهوم « علم المعايير Science des Normes » . ولا تختلف « علوم المعايير » (أو القيم) عن « علوم الوقائع » من حيث المنهج ، بل هي تختلف عنها من حيث الموضوع فقط . ومعنى هذا أن « المعيار » نفسه قد استحال إلى « واقعة » في العلوم المعيارية ، فلم تعد مهمة عالم المنطق أن يفرض قواعده على العالم ، وإنما أصبحت مهمته مقصورة على دراسة الخطوات التي يتبعها العالم في بحثه . كذلك لم يعد عالم الجمال يزعم لنفسه الحق في توجيه الفنان أو نصحه أو إلزامه باتباع بعض القواعد ، بل أصبحت كل مهمته أن يصف لنا الواقعة الجمالية ، لا على نحو ما يعيشها الفنان أو يدركها المتأمل ، بل على نحو ما تكشف عنها أساليبه العلمية ، بوصفه عالما موضوعيا صاحب طرق

ومناهج . ولعل هذا ما قصد إليه الفيلسوف الفرنسى باش Basch حينما كتب يقول : « إن عالم الجمال ليس بمثابة تنحصر مهمته فى الإدراك الحسى ، كما أنه ليس بفنان يصدر فى عمله عن إلهام قى ، وإنما هو عالم تنحصر مهمته فى فهم الظاهرة الجمالية والعمل على توضيحها فى أذهاننا » .

حقا إن علم الجمال — مثله فى ذلك كمثل علمى المنطق والأخلاق — يقوم على شعور حدسى Intuitive ، تجدد الذات نفسها معه . ملزمة بالبحث عن الجمال كما تبحث عن الحق أو الخير ، ولكن عالم الجمال نفسه حينما يصف « واقعة ، المعابر ، أو بصنفا ، أو يعتمد إلى تفسيرها ، فإنه لا يستند إلى الشعور الجمالى الذى هو بطبيعته حدسى معيارى ، بل هو يستعين بمجموعة من الطرق الاستدلالية والمناهج التجريبية (التى هى أدواته فى البحث) من أجل تفسير الواقعة الجمالية . وكما أن الرغبة فى الوصول إلى الحقيقة لا تكفى وحدها لقيام علم كالفيزياء أو الفلك أو الأحياء ، فإن الاحساس بالجمال لا يمكن أن يكون بمفرده موضوع علم الاستطيقا Esthétique (أو علم الجمال)^(١) . ولئن كان الشعور بالجمال شرطا ضروريا للاهتمام بمثل هذه الدراسة ، إلا أن هذا الشعور وحده ليس بمثابة الشرط الاساسى الأواحد لقيام علم الجمال . حقا إن عالم الاستطيقا لابد من أن يكون صاحب حساسية مرهفة تشعر بالجمال وتستطيع أن تتعرف عليه ، ولكن من المؤكد أن الاحساس بالجمال لا يخلق بالضرورة من صاحبه عالم جمال . ومن هنا فقد يكون فى وسعنا أن نقول مع سوريو (عالم الجمال الفرنسى المعاصر) إنه إذا كان انطباع الجمال هو الذى يميز الاستطيقا ، وهو الذى يشجع الحياة فى الدراسات الاستطيقية ، إلا أنه لا يمكن أن يكون هو موضوع الاستطيقا بوصفها علما^(٢) .

(١) كلمة « استطيقا » فى الأصل إنما تعنى « الحساسية » aesthesis بصفة عامة ، والحساسية الوجدانية بصفة خاصة . وقد أصبح معنى هذه الكلمة فى الاصطلاح السائد الآن هو الدراسة العلمية لنشاط الجمال .

(2) Etienne Souriau : " L'Avenir de l'Esthétique " , Alcan, 1929 p. 51.

يد أن بعض علماء الجمال من أمثال شارل لالو (Charles Lalo) (١٨٧٧—
١٩٥٣) حريصون على استبقاء مفهوم « القيمة الجمالية » في حين يحاول غيرهم
من أمثال ماكس دسوار Max Dessoir وأوتيتس E. Utitz الألمانيين ،
وإتين سوريو E. Souriau الفرنسي ، استبعاد مفهوم « القيمة الجمالية » بصفة
نهائية حاسمة . وأصحاب الاتجاه الأول يقررون أن الواقعة الجمالية الحقة إنما هي
« العمل الفني » في صميم شعورنا الجمالي ، فلا يمكن استبعاد حكمنا على العمل
الفني ، بل لا بد من القول بأن موضوع الاستطبيق هو « قيمة » العمل الفني ،
لا العمل بدون فن ، أو العمل بدون « قيمة » . وكما أن علم المنطق قد استحال
على يد جوبلو Goblot إلى مجرد دراسة لسيكولوجية العالم ، وكما أن علم
الأخلاق قد استحال على يد لينى بريل Lévy-Bruhl إلى دراسة وضعية
للعادات أو الطباع الخلقية ، فإن علم الجمال قد استحال على يد لالو إلى دراسة
علية للظواهر الجمالية . ولكن هذا لا يعنى استبعاد مفهوم « القيمة الجمالية » ،
بل هو يعنى أن علماء الجمال قد أصبحوا يدرسون المعايير كما كان اسينيوزا
Spinoza يدرس الأهواء والانفعالات^(١) .

أما أصحاب الاتجاه الثانى فإنهم يرون أن الخطوة الأولى من خطوات العلم
هى أن يقرر « موضوعية » الظاهرة التى يقوم بدراستها ، والتالى فإنهم
يستبعدون من مجال الدراسات الاستطبيقية فكرة « القيمة الجمالية » بوصفها
فكرة ذاتية ثانوية محضه . ولا يكتفى سوريو بأن يقول مع كل من دسوار
وأوتيتس أنه لا بد من تخلص الاستطبيق من شتى الأحكام التقديرية ، بل هو
يقرر أيضا أن العلم الاستطبقى — إن صح هذا التعبير — « علم شئى » choiste .
وهنا يجمع سوريو بين الفن وعلم الجمال ، فيقول إن الاستطبيقا هى دراسة
موضوعية تنصب على تلك الأشياء التى يستحدثها الفن حين يخلق « صورة »
أو « ماهية » على المادة . ويعلق سوريو أهمية كبرى على مفهوم « الشئ » ،

(2) F. Feldman : " L'Esthétique Française Contemporaine " Paria, Alcau, 1936, pp. 18—19.

فيقرر أن الخاصية المميزة للفن هي أنه نشاط إبداعي ينزع أولاً وقبل كل شيء نحو خلق «أشياء» . وهو يضيف إلى ذلك أن مفهوم «الشيء» متضمن بالضرورة في عمل الفنان ، ولكن لا بصورة شعورية نظرية فلسفية ، بل على هيئة إحساس بالأشياء . وما دام «الإدراك الحسى» إنما يعنى إدراك أشياء ، فإن فكرة «الشيء» لا تنفصل بالضرورة عن الإدراك الحسى . ولو أننا حللنا مفهوم «الشيء» لتبين لنا أن ثمة عنصرين أساسيين يدخلان في تركيبه : ألا وهما العنصر الصورى formel الذى يمثل مجموع تحديدات «المدرک» من حيث هو كذلك ، أو الماهية الحسية كما هي متحققة في الإدراك الحسى ، والعنصر المادى matériel الذى يمثل مجموع الضرورات المنظمة لواقعة تحقق المدرک . وهذه التفرقة التى يقيمها سورويو بين «الصورة والمادة» تفرقة باطنة في صميم التجربة ، فلا شأن لها بتلك التفرقة الميتافيزيقية المثالية التى أقامها كانت في فلسفته النقدية حينما جعل الصور أولية سابقة على التجربة .

ولا يفصل سورويو بين «الصورة» و «المادة» ، بل هو يقرر أن «الصورة» كيفية qualité باطنة في الشيء نفسه ، بحيث يصح أن يقال إن «الصورة» هي «الشيء» نفسه من حيث هو موضوع ، لا من حيث هو امتداد محض . وتبعاً لذلك فإن عالم الجمال يحفل بالصورة الفارغة ، كما أنه لا يعترف بالمادة الخالصة ، بل هو يقرر دائماً أن المادة لا تنفصل عن الصورة ، وأن العالم يتصف بالملاء والنظام . وليست «الصور» علامات أو رموزاً ، بل هي وقائع مليئة ذات حياة مستقلة . والمضمون الأساسى للصورة هو «مضمون صورى» ، بمعنى أن الصورة ليست مجرد رداء خارجى أو ثوب عرضى يتلبس بموضوع غريب عنه ، بل هي بمثابة «شكل» جوهرى يتخذه الشيء ، وهذا الشكل نفسه هو الذى يحدد طبيعة ذلك الشيء أو ماهيته . وليست مهمة علم الجمال سوى دراسة «عالم الصور» ، أعنى تلك الوقائع الموضوعية التى تنكشف للفنان حين يدرك العالم الحسى ، أو حين يخلق بعض الأشياء . ولئن كان في استطاعة الفنان أن يركب الصور ، دون أن يكون على علم واضح بقوانينها ، كما أن الإنسان البدائي قد استطاع أن يشعل النار دون

أن يكون على علم بطبيعتها ، إلا أن مهمة عالم الجمال — على وجه التحديد — إنما تنحصر في تحويل تلك المعرفة التجريبية التي يملكها الفنان المبدع إلى علم موضوعي أو معرفة نظرية . وقد يبقى العلم بالصور لا شعوريا لدى الفنان خلال مرحلة الإبداع ، ولكن سرعان ما يحىء العلم الاستطيقى فينقل المعرفة الباطنة في صميم النشاط الفنى إلى دائرة الوعي أو الشعور . وإذن فإن الاستطيقا هي من الفن بمثابة العلم النظرى من العلم التطبيقي المقابل له ، مثلها في ذلك كمثل علم وظائف الأعضاء من الطب ، أو علوم الهندسة من المساحة . . . الخ . وكما أن الفسيولوجيا أو الهندسة لا تعد بمثابة قواعد معيارية تحدد صناعة الطبيب أو المساح ، فضلا عن أنها لا تهتم مطلقا بدراسة الشروط اللازمة لقيام كل منهما بمهنته ، ولا تعنى بتتبع تاريخ ممارسة كل منهما لتلك المهنة ، فإن عالم الجمال أيضا لا ينبغي أن ينصرف إلى تحديد القواعد المعيارية للصناعة الفنية ، أو إلى دراسة الشروط السيكلوجية أو النفسية للإبداع الفنى . . . الخ^(١) .

حقا إن علم الجمال يعبر عن وجهة نظر الإنسان إلى العالم ، ولكن هذا لا يعنى أنه علم ذهنى *noologique* ، بل هو علم كوفى (أو كسمولوجى) *cosmologique* . ومعنى هذا أن موضوع الاستطيقا — كسائر موضوعات العلوم الأخرى — هو الكون نفسه ، وإن كان لهذا العلم نطاق محدد في داخل الكون ينصرف إلى دراسته ، ألا وهو نطاق الصور *formes* الذى لا تهتم العلوم الأخرى بدراسته . ولما كانت المعرفة النوعية الخاصة التى يتطلبها الفن هي معرفة صور الأشياء ، فإن علم الجمال إنما يتجه بدراسته نحو هذا العالم الحسى الذى يوجه الجهد الفنى . وإذا كان عمل الفنان مصبوغا بصبغة خاصة هي تلك النظرة الصورية إلى الشئ في جانبه الفردى الخاص ، فإن مهمة عالم الجمال هي دراسة الصور في أنواعها الكلية . فالاستطيقا هي معرفة عقلية منظمة بما في الكون من مبادئ صورية . وليس على عالم الجمال أن يحال لنا

(١) ذكرها إبراهيم : « مشكلة الفن » ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩ ، ص ٢٨ — ٢٩ .

شخصية الفنان ، أو أن يصف لنا أحوال نشاطه الخلاق ، بل تنحصر كل مهمته في وضع المعارف الخاصة المتضمنة في النشاط الفني تحت أجناس كلية . وإذن فإن غاية علم الجمال هي الوقوف على المقولات الأساسية أو المبادئ الصورية الجوهرية الثابتة التي تنظم وفقا لها شتى المظاهر الجمالية لهذا الكون المنظم cosmos الذي نعيش في كنفه^(١) .

تلك هي الخطوط العامة لمذهب سوريو في علم الجمال بوصفه «علم الصور» . وليس من شك عندنا في أن هذا المفكر الممتاز قد نجح إلى حد كبير في استبعاد مفهوم « القيمة » من تعريفه لعلم الجمال ، فضلا عن أنه قد أدخل لأول مرة في مضمار الدراسات الجمالية مفهوم « الشيء » ، فأفسح الطريق أمام علماء الجمال لحل بعض المشكلات التقليدية في الفن ، ومن بينها على وجه الخصوص مشكلة العلاقة بين الصورة والمادة . ولكتنا نميل إلى الظن بأن سوريو لم يوفق إلى الحل الصحيح لمشكلة موضوعية الاستطيقا ، فإنه قد أقام نظريته الجمالية بأسرها على أساس فلسفي واضح ، فبقى في مذهبه اتجاه أفلاطوني صريح تجلي بصفة خاصة في نزعه الواقعية القائلة بأن الماهيات أشياء . ولسنا نفهم كيف يمكن أن تصبح الاستطيقا علما بمعنى الكلمة ، إذا كانت المفاهيم الأساسية التي تقوم عليها (كفهوم الصورة أو مفهوم الشيء) مفاهيم فلسفية صرفة . وحتى حين يتحدثنا سوريو عن الفنان بوصفه مبدع أشياء ، فإننا نجده يقرر أن روح الفنان هي الوسيط بين المادة والصورة ، إذ لا بد للواحدة منهما أن تعبر فوق قطرة الروح حتى تلتقي بالأخرى . ولا ريب أن مثل هذه الأحكام الميتافيزيقية التي تقسم الوجود إلى عالمين : عالم المادة ، وعالم الصورة ، لكي تجعل من « الروح » همزة الوصل أو حلقة الاتصال بينهما ، إنما هي في صميمها نظرة ذاتية هيئات أن يقبلها العلم . فنحن هنا بازاء فلسفة جمالية تحاول جاهدة أن تجعل من الظاهرة الجمالية واقعة موضوعية ، ولكنها تنتهي في خاتمة

(١) E. Souriau : " L' Avenir de l'Esthétique " , Alcan, 1929, pp. 157 — 177.

المطاف إلى الخلط بين الفلسفة والفن ، فتقدم لنا مذهبا ميتافيزيقيا في البناء الاستطيق للوجود .

أما المحاولة الكبرى في مجال الدراسات الجمالية من أجل جعل الاستطيقا علما موضوعيا ، فهي تلك التي قام بها العلامة ريمون باير Raymond Bayer (١٨٩٨ — ١٩٥٩) . وقد فطن باير إلى الصعوبات الكثيرة التي قد تحول دون قيام علم موضوعي للجمال ، فقال إن الاستطيقا هي أولا « علم الكيف » science de la qualité في حين أن العلوم جميعا كمية ، ثم هي ثانية مشوبة بعامل ذاتي subjectif في حين أن العلوم جميعا موضوعية ، وهي أخيرا ذات طابع « فردي » ، أو « جزئي » ، أو « خاص » singulier ، في حين أن كل علم هو بالضرورة علم بالكلّي أو العام le général . ولكن هذه الصعوبات جميعا لا تلبث أن تزول إذا عرفنا كيف ندرس « الموضوع الجمالي » بالمنهج الملائم لطبيعة هذا الموضوع النوعي الخاص . وإذا كانت الدراسات الجمالية قد لقيت فشلا ذريعا حتى الآن ، فذلك لأن الباحثين قد اتجهوا في دراسة « الموضوع الجمالي » مساهج غير مكافئة له ، فاتبعوا على التعاقب : المنهج الميتافيزيقي ، فالمنهج السيكيو — فيزيقي ، فالمنهج السيكلوجي ، ثم المنهج الاجتماعي ، دون أن يفتنوا إلى أنه لا بد من أن يصبح لهذا العلم منهج نوعي مستقل خاص تراعى فيه طبيعة « الموضوع الجمالي » نفسه . وهنا يقرر باير أنه من الضروري للمنهج الاستطيق أن يستند إلى « واقعية إجرائية » réalisme opératoire لا تنهم إلا بمظاهر الفن ، ومبدأ تأثيراته ، ونتيجة إجراءاته . فالمنهج الجمالي لا بد من أن يجرى مكافئا لموضوعه ، الجميل شيء واقعي قد أخذ مكانه تحت الشمس ، أو هو ظاهرة عيانية قد تسجلت في عالم الواقع . وتبعاً لذلك فإن باير لا يسلم بأية استطيقا ذهنية mentale بل هو يريد لعلم الجمال أن يصبح علما قائما على الملاحظة . ولما كان كل شيء مسجلا في « العمل الفني » من حيث هو موضوع جمالي ، فليس ما يدعو عالم الجمال إلى أن يتخطى التحليل الدقيق الصارم للعمليات opérations والآثار traces ، خصوصا وأن كل ما ليس بمسجل إنما هو عديم الأهمية بالنسبة إلى الفن .

والواقع أن « العمل الفني » - فيما يقول باير - إنما هو « الموضوع الجمال » الذي لا بد للعالم الاستطيق من أن يدرسه بوصفه شيئاً محسوساً واضحاً. وهنا لا يعتد إلا بما يترك أثراً ، فلا يعد أى تعليق قى استطيقا اللهم إلا إذا كان فى وسعنا أن نلص من ورائه عملية واقعية من عمليات الفنان . ومعنى هذا أن الفكرة التى لا تترك أثراً trace ليست موجودة على الإطلاق ، إذ أن من شأن كل حركة يقوم بها الفنان أن تنسجل على شكل « تأثير حسي » *effet sensible* . وحسبنا أن ننظر إلى أى عمل قى ، لكى نتحقق من أنه لا بد من أن نجد فيه أثراً ساكتاً لحركة قد قطعت أو نشاط قد حقق ، وهذا « الأثر » هو المظهر الجمالى الأوحد الذى لا بد لعالم الاستطيقا من أن يعمل له ألف حساب . ولنضرب لذلك مثلاً فقول : إن فى فن التصوير مساراً سحرياً آتياً نلصحه لدى كبار الرسامين ، حيث نشهد انتقالاً عجيباً يتم كالسحر ، من الموضوع إلى العين ، ثم من العين إلى القلم ! ولا يمكن أن يكون ثمة « فن » اللهم إلا حين تكون اليد قد تحركت ، سواء أكان ذلك لكى تخط كلمات ، أم لكى تحدث إيقاعات ، أم لكى تحقق بعض المسات ، أم لكى تمزج بعض الألوان .. الخ . وفى كل هذه الحالات لا بد لليد من أن تحُكف « أثراً » ، بحيث أن الموضوع الجمالى ليبدو لنا بمثابة ثمرة لفاعلية ، أو نتيجة لعملية ، أو أثر لنشاط ما . وهنا يكون المهم هو « الأثر المسجل » أو « العمل المحقق » أو « الموضوع الجمالى » الذى ظهر إلى عالم الوجود ^(١) .

وحينما يمتضى قوس الفن السحري من الاحساس إلى اليد ، فهناك لا بد للجميل من أن ينسجل على شكل « ناتج » *un produit* يكون مظهراً للانتصار البدوى أو النجاح الصناعى . ومهما أمعن دعاء الصوفية والسلبية والتعمية فى الحديث عن الحدس والإشراق والمشاهدة ، فإن للموضوع الجمالى لا بد من أن يتحقق على شكل أثر قى ، لأن « الجليل » لا يوجد إلا متحققاً *réalisé* . وحينما

(1) Raymond Bayer : " Essais sur la Méthode en Esthétique " Paris, Flammarion, 1953, pp. 141 — 142.

يقول باير: إنه « ليس في الفن نرجسية » ، فانه يعنى بذلك أن الفنان لا يعرف التأمل السلبى ، وأن إحساس الفن لا يعرف الإعياء ، وأن نظرة الفن هيئات أن تسكل . وعشا يحاول بعض الفلاسفة أن يخلطوا بين الفن والتأمل الفلسفى فإن سحر العمل الفنى الذى هو فى صميمه ضربة قاضية على العدم لا بد من أن يجىء فيكذب دعوى مثل هذه الاستطيقا السلبية الخالصة . وإذا كان قدراق للبعض أن يمزج الفن بالفلسفة ، فإن باير يقرر أن الفن ليس بفلسفة ، أو ربما كان الأدنى إلى الصواب ، أن يقال : « إنه لو كان للفن مذهب فلسفى ، لما كان شيئا آخر سوى « فلسفة النجاح » . وهكذا نرى أن ما يفسر الفن إنما هو تلك « الواقعة الفعالة » التى توجه سائر الأعمال الفنية . وحسبنا أن تلقى نظرة على أى عمل فنى متحقق ، اسكن تقدين بوضوح كيف أنه ينطوى فى صميمه على دحض قاطع للتأليه . فليس « الجميل » مثالا يخلق فى سماء المجرى ، بل هو شئ محسوس هيئات أن يوجد قبل تلك العمليات الفنية التى يتحقق عن طريقها . ومعنى هذا بمباراة أخرى أن « الجميل » إنما يكن فى صميم تلك العمليات التى يقوم بها الفنان حينما يعمل على تحقيقه . وليس فى وسع عالم الجمال أن يقول شيئا عن العمل الفنى ، شيئا موضوعيا يمس « الواقعة الاستطيقية الماثلة أمامه » ، اللهم الا فى اللحظة التى يلبس فيها عملية من عمليات الفنان أو حركة من حركاته أثناء الفعل . وأما فيما يعدو تلك الملاحظة الدقيقة الصارمة ، فليس على عالم الجمال سوى أن يلزم الصمت ، ما دام كل ما هو غير مرئى إنما يدخل فى مجال « الابتكار المحض » . وبينما تخلق « الاستطيقا الذهنية » فى عالم الخيال . فتترك لنفسها العنان وتسترسل فى الحديث عن الإلهام العميق والابتكار الخالص والعيان المباشر ، ترفض « الاستطيقا العلوية » أن تضرب فى أعماق الهم بدون مرساة ، وتأبى أن تسترسل فى هذا الحديث الشعرى الذى لا طائل تحته ولا غناء فيه . وهكذا يجبس عالم الجمال نفسه فى « العمل الفنى » الذى يدرسه ، فيبقى معه جنباً إلى جنب ، ويظل بازائه وجها لوجه ، وينسى أمام الموضوع الجمال الذى يريد أن يلبسه عالمه الخاص الملىء بالهواجس والخواطر والأفكار . . .

أما إذا اعترض البعض على هذا المنهج بحجة أنه يفضى في نهاية المطاف إلى القضاء على استطبيق العاطفة أو الوجدان ، فإن باير يرد عليهم بقوله : إننا نجناب الصواب حتما لو توهمنا أن « فهم » الموضوع الجمالى ، أو إدراك العمل الفنى فى نضاعة عقلية ووضوح بصيرة ، لا ينطوى قط على أى شعور أو إحساس أو وجدان . والواقع أن موقف عالم الجمال من موضوعه هو أشبه ما يكون بموقف العاشق من معشوقته ، فهو يعرف عنها كل شيء : هذا التناسب الخاص فى قياسات وجهها ، وتلك الانحناء الصغيرة فى ذقنها ، وذلك الخال الموجود على خدها ، وتلك الندبة النائية فى سحر جيدها . . الخ . وهكذا يقف عالم الجمال أمام موضوعه وجهها لوجه : يتأمله ، ويدرسه ، ويسأله ، ويستطلعها ، ويستمتع بحضرتها ، ويستشعر فى القرب منه دواراً ناصعا *vertige lucide* هو الموضوع بعينه ! فليس من شأن عالم الجمال أن يستمض عن « العمل الفنى » بأطيافه أو أشباحه أو خيالاته ، بل لابد له من أن يستيقه هو وحده ، لى يراه وجهها لوجه . وإذا كان ريمون باير قد حمل بشدة على كل « استطبيقا ذهنية » ، فذلك لأنه قد وجد فيها ملاحه بدون قارب ولا شراع ، وكان عالم الفن محيط مظلم لا قرار له ولا قاع ! وأما إذا عرفنا أن ثمة قرارا يمكن أن نلسه ، فهناك لابد لعالم الجمال من أن يستحيل إلى دراسة موضوعية تقوم على الإلمام بتفاصيل العمل الفنى ، والوقوف على طبيعته من خلال فرديته ، وسبر غوره بالاهتداء إلى دقائق شخصيته .

وليس من شك فى أنه حينما يحسن المرء النظر ، فإن كل شيء لابد من أن يبدو له بمثابة « علامة » أو « أمارة » أو قرينة *Indice* . وهنا يتحقق عالم الجمال من أن كل « عمل فنى » إنما هو حدث له ماضيه ومستقبله ، فيقوم باستقراء حقيقى يعيد فيه تركيب هذا العمل ، لى لا يلبس أن يتمكن أيضا من التمكن بمستقبل هذا العمل تكهنا عليا صحيحا . وحين يصبح فى وسع عالم الجمال أن يرى فى كل نقطة ، بل فى كل حركة ، حقيقة ذلك الموضوع وواقعيته بوصفه « شيئا » ، فهناك قد يتوصل إلى معرفة النظام الجمالى

أو « النسق الاستطيق » الذى يمكن من وراء شتى أحوال ذلك العمل الفنى . ومعنى هذا أن مهمة عالم الجمال إنما تنحصر فى مطاردة « الفكرة » واقتفاء أثرها ، ولكن بالانتقال من علامة إلى علامة ، والتدرج من أمانة إلى أمانة . وما دام الفن يقتضى بالضرورة أن تبنى « الفكرة » فتسجل ، أو تتمثل على شكل موضوع ثابت لا سبيل إلى محوه ، فلا بد للمعين من أن تتابع الآثار المسجلة ، بدلا من التحليق وراء الأفكار الضالة الشاردة ! والعين الحبيزة الفاحصة إنما هى تلك التى تستشف من خلال لغة « اليد » أفكار « الذهن » ، فتتدرب عن هذا الطريق على قراءة تلك اللغة النوعية الخاصة التى تنطق بها « تأثيرات » الموضوع الجمالى ^(١) .

حقا إن البعض قد يظن أنه ليس فى « الموضوع الجمالى » سوى ما تنسبه إليه العين ، وما يخلعه عليه الخيال ، وما تضيفه عليه الذات ، ولكن مهمة عالم الجمال — فيما يرى ريمون باير — أن يبين لنا كيف أن « الذات » ليست هى كل شيء فى « الحكم الجمالى » ، وكيف أن ثمة شيئا يظل غاربا عن الذات ألا وهو ما فى الموضوع الجمالى نفسه من توازن فى صميم « بنائه الاستطيق » ، وهذا الشيء هو على وجه التحديد العامل الفصيل الذى يظل الحكم الجمالى مشروطا به دائما أبدا . وإذن فإن كل عمل فنى إنما يحمل فى ذاته نسقا خاصا من الضرورات ، تقع من خلالها كيفيته الجمالية الخاصة . وقد نتوهم أن ثمة قوى غريبة فى النفس ، أو مناطق مظلمة فى أعماق الذات ، هى التى تحدد الصبغة الجمالية الخاصة بشئى حالاتنا النفسية ، ولكن الحقيقة أن ما يحددنا إنما هو « الشيء » المتأمل نفسه ، بوصفه حاويا فى صميم ذاته لقانونه الخاص الذى يتكفل بتفسير شتى مظاهره Aspects ^(٢) .

إننا لا ننكر — بطبيعة الحال — أنه من الأهمية بمكان أن نصل إلى فهم

(1) R. Bayer : « Traité d'Esthétique », Paris, Colin, 1956,
وانظر أيضا كتابنا « مشكلة الفن » الفصل الثامن ، ص ٢٦٨ — ٢٧١ :

(2) cf. R. Bayer : « Esthétique de la Grâce », Paris, Alcan,
1934, Vol. II. pp. 327—328 & pp. 437—441.

موقف الذات من الموضوع الجمالى ، وإدراك العوامل المؤثرة على أحكامها الجمالية ، ومعرفة مقومات متعتها الفنية الخاصة ، ولكن من المؤكد أن وقوفنا على طبيعة « البناء الاستطيق » Structure Esthétique المكون لصميم الموضوع ، هو وحده الذى يعيننا على التوصل إلى فهم الحكم بوصفه نتيجة صادرة عنه متوقفة عليه . ومن هنا فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا: إن كل حكم من أحكامنا الجزئية على الموضوع لا يخرج عن كونه نظرة خاصة إلى البناء الكلى للعمل الفنى . ومعنى هذا أن « الموضوع الجمالى » هو الصخرة الراسخة التى تجى شئ أحكامنا الجمالية قترتطم بها ، كما لو كانت موجات متلاحقة يرسلها المحيط الهائج إلى الشط قترتطم بصخوره النائمة . فالموضوع الجمالى هو الحد المشترك لساير الأحكام الممكنة التى قد تصدرها بشأنه : لأنه لا بد لتفسيراتنا الجزئية وأحكامنا النسبية ونظاراتنا الخاصة من أن تنتظم حول العمل الفنى ، كما لو كانت طلفات متلاحقة تحاول أن تصيب الهدف ، فتضيق الخناق عليه ، دون أن تنجح تماماً فى اختراقه والنفوذ إلى صميمه . ونحن فى العادة « متحيرون » فى أحكامنا الجمالية ، لمجرد أننا « جزئيون » لا نكاد نقوى على رؤية الموضوع الجمالى بتمامه . ولكن ما يعين إدراكنا ويتحكم فيه إنما هو « المدرك » نفسه . فليس الحكم سراً غامضاً مغلفاً بالآعاجيب ، وإنما هو مجرد « عيان » Vision نحاول فيه أن نلم بأطراف الموضوع . وإذا كانت أحكامنا كثيراً ما تجى نسبية ، فذلك لأن عملية « التأمل » تضطرنا إلى إعادة تركيب العمل الفنى . هذا إلى أن ثمة عوامل أخرى كثيرة تجعل أحكامنا بالضرورة نسبية متغيرة ، لعل من أهمها اختلاف حفظنا من التخصص ، وتنوع درجات الارهاق فى حواسنا ، وتعدد حالاتنا التاريخية والنفسية ، فضلاً عن شئ عوامل التفضيل الشخصى ، وما اصطلمحنا على تسميته باسم « قابلية النفاذ » Perméabilité فى المجال الاستطيق .

وحسبنا أن نرجع إلى التجربة لكى نتحقق من أن للتربية والدربة أثراً واضحاً على قدرة الفرد الخاصة على إصدار أحكام جمالية ، بدليل أن الاحتكاك

الطويل بالأعمال الفنية لا بد من أن يصل ذوق الفرد، ويربي إحساسه الجمالى، ويرق شعوره الفنى . وهكذا قد تعمل التربية الفنية عملها فى نفس الفرد ، فتجعله يدرك أن هناك «حكما جماليا ، صادقا يمكن اعتباره بمثابة ترجمة نقدية حاسمة للموضوع ، وكأننا بازاء مرآة صادقة تعكس صورة العمل الفنى بكل دقة ووضوح وأمانة . وإذا كان الفن لا يجبا إلا على التخصص ، بل إذا كان الفن (بمعنى ما من المعانى) هو عالم المتخصص ، فليس بدعا أن تكون مهمة التربية الفنية بصفة خاصة (والثقافة الجمالية بصفة عامة) هى العمل على تعويدنا كيف نرى « العمل الفنى » . ولنضرب لذلك مثلا فنقول : هب أننا استمعنا إلى سيمفونية فى إحدى صالات العزف الموسيقى ؛ فن منا سيكون أقدر على تذوق مثل هذا العمل الفنى ؟ أم هو الرجل العامى الذى لا عهد له بسماع هذا النوع من التأليف الموسيقى ، أم هو الرجل المتخصص الذى تزود بثقافة موسيقية واسعة ؟ أفلا يصح إذن أن نقول مع باير إن « العمل الفنى » هو هذا الذى ننحو إليه ونتجه نحوه حينما نمنى لسماع السيمفونية مرة بعد أخرى ، أو حينما تكلف على قراءة الأوديسة مرة بعد أخرى ؟ وماذا عسى أن تكون جدوى هذا العود المستمر إلى « العمل الفنى » ، إن لم نكن نشعر بأن ثمة جوانب أخرى جديدة منه تنكشف لنا كل مرة ، وكأننا ندرك أن علينا أن نكون نظرة مشروعة عن سائر الشروط التكنيكية والإبداعية التى أحاطت بنشأته ؟^(١) .

حقا لقد وقع فى ظن البعض أن الحكم الجمالى هو مجرد تقدير تعسفى صرف أو تقويم اعتباطى محض ، ولكن عالم الجمال يعلم حق العلم أن هذا الحكم إنما هو حكم موضوعى يخضع لملة شرعية ألا وهى العمل الفنى نفسه . وحينما نتبع قصة العمل الفنى محاولين الإلمام بكل تفاصيلها ، والوقوف على شئ أطرافها ، فهناك قد يصبح فى وسعنا أن نتوصل إلى ذلك « الحكم المطابق judgement conforme أو الحكم الصحيح الذى يصدق على الموضوع بتمامه .

(1) R. Bayer : « Essais sur la Méthode en Esthétique », pp. 190 — 191.

وهكذا يقرر باير أن من شأن « الموضوع الجمالى » أن يوجّه هو نفسه كل من يتصدى للحكم عليه ، بشرط أن يكون رائده العودة إلى الموضوع من أجل تصحيح حكمه عليه . ويمضى هذا العالم الجمالى فى تأكيد عنصر الموضوعية فى الحكم الاستطيق فيقول بصريح العبارة : « إن حكمى لا يحكم على العمل الفنى بقدر ما يحكم على أنا ذاتى^(١) » ، يعنى بذلك أن أحكامنا الجمالية إنما تكشف عما فى أنظارنا من هوى وتعسف وتحيز وتعصب وقصر نظر وسوء فهم . . الخ . ولكننا حينما ننجح فى أن نلم بجوانب الموضوع الجمالى ككل ، أو حينما نكون قد تخلصنا من كل ما فى نظراتنا الجزئية الخاصة من تعسف وتهور واندفاع ، فهناك قد يصبح فى وسعنا أن نكوّن عن الموضوع حكماً جمالياً صحيحاً يحمى مطابقاً له بحق . وهكذا يخلص باير إلى القول بأن فهمنا للعمل الفنى إنما يتوقف على مدى قدرتنا على قهر جزئيتنا وقمع ذاتيتنا ، من أجل الإنصات إلى حديث « الموضوع الجمالى » والحكم عليه من وجهة نظره هو ، لا من وجهة نظرنا نحن ! ولعل هذا ما عناه أحد تلاميذ باير الممتازين (ألا وهو ميكل دوفرن) حينما كتب يقول : « إن اتصاف المرء بالذوق إنما يعنى أنه قد استطاع أن يتخلص من شتى الأذواق ، أعنى أنه قد استطاع أن يحيل الجزئى إلى كلى^(٢) » . ومعنى هذا أن الذوق « Le Goût » هو تخلص من العناصر الجزئية والعوامل الخاصة ، من أجل التماسى نحو ذلك المستوى الجمالى الذى يستطيع المرء عنده أن يدرك العنصر السكلى فيما هو بشرى .

ولو أننا نظرنا الآن إلى المحاولة المجادة التى قام بها ريمون باير من أجل إقامة علم الجمال على أسس علمية موضوعية ، لآلفينا أن هذا المفكر الممتاز قد شاء أن يمضى فى تحليله العلمى إلى قلب الموضوع الجمالى ، لىكن يكشف لنا عما فيه من ضروب توازن تشكّل بتفسير شتى مقولاته ، ما دام الموضوع

(1) Ibid., p. 191.

(2) وانظر أيضاً « مشكلة الفن » للكاتب « مصر » ١٩٥٩ ، ص ٢٦٧ .

(2) M. Dufrenne : « Phénoménologie de l'Expérience Esthétique », Paris, P. U. F., 1953, vol. I., p. 100.

قانونا لنفسه . ومن هنا فقد ضرب باير صفحا عن « الذات » التي تترجم عن نفسها من خلال الموضوع ، مقتصرأ على النظر إلى عالم العمل الفني بوصفه وحده « الظاهرة الجمالية » التي يمكن وصفها وتحليلها ونقدها . وكما أننا نتعرف على الإنسان من خلال أفعاله وحركاته ، لا من خلال نياته ومقاصده ، فنحن كذلك نتعرف على الظاهرة الجمالية من خلال مظاهرها وآثارها ، لا من خلال هواجس صاحبها وعواطفه . وتبعأ لذلك فقد حرص باير على دراسة الجانب الكوني (أو الكسمولوجي) من المقولات الجمالية ، بينما أغفل تماماً كل مظهر وجودي لهذه المقولات . وهكذا ظن باير أنه يصف لنا « عالم العمل الفني » ، في حين أن كل ما قدمه لنا لم يكد يتجاوز تحديد بنائه الموضوعي فقط . ولسنا نزعم أن لا أهمية لمثل هذه الدراسة الجمالية التي تكشف لنا عن البناء الموضوعي للعمل الفني ، بل كل ما نود أن نقرره هو أن هذه الدراسة النقدية التي تنصب على بناء الموضوع الجمالي لا توصلنا إلى فهم طبيعة « الخبرة الجمالية » بوصفها تجربة مباشرة يعيشها الوجدان . ومن هنا فإننا نميل إلى التمييز بين « المقولات البنائية » catégories structurales و « المقولات الوجدانية » catégories affectives لأن الأولى منها باطنة تماماً في صميم الموضوع ، في حين أن الثانية تشير إلى كفيات أولية تفترض مشاركة خاصة من جانب الذات . ومعنى هذا أن قراءة التعبير الفني تستلزم من جانب الذات نوعاً من المعرفة الخاصة التي تسمح لها بالتعرف على حقيقة ما تستشعره . ولولا هذه الحصيلة الأولية السابقة ، لبق العمل الفني مجرد موضوع خارجي ، ولبقيت الذات كالغريب الذي يضرب في أرض مجهولة دون أن يلتقى أي توجه (١) .

والواقع أن « الموضوع » موجود من أجل « الذات » : فليس في وسعنا أن نحصر العمل الفني في أبعاد « الموضوعية البحثية » التي تجعل منه موضوعاً غفلاً لا يخص أحداً ولا يوجد من أجل أحداً وحسبنا أن نفهم طبيعة

(1) cf. M. Dufrenne : « Phénoménologie de l'Expérience Esthétique », t. II., P. U. F., 1953 pp. 554-545.

الإدراك الجمالى على حقيقتها ، لكنى ندرک أن فى الموضوع الجمالى شيئاً لا يمكن أن يعرف إلا بنوع من التعاطف أو المشاركة الوجدانية ، أعنى حينما تجىء الذات فتفتح له وتقبل عليه . وإذا كان الموضوع الجمالى شحنة الوجدانية ودلالاته التعبيرية ، فإننا لا نستطيع أن نجعل منه مجرد موضوع شئى نصفه من الخارج ونقتصر على تحليل مقولاته البنائية ، بل لا بد لنا من أن نعدّه « ذاتاً ، أو « شبه ذات » *quasi-sujet* ، فنحاول النفاذ إلى كیفياته الوجدانية والوقوف على كيانته الروحى . حقاً إن أنصار الموضوعية البحتة قد يأخذون علينا هذا الاهتمام الفلسفى بفهم الموضوع الجمالى بدلا من الاقتصار على تفسيره ، ولكن طبيعة هذا الموضوع الجمالى نفسها هى التى تضطرنا إلى العمل على « فهمه » بوصفه ظاهرة بشرية ، بدلا من التوقف عند تحليله بوصفه واقعة مادية بحتة .

والحق أن ريمون باير حينما يدعونا إلى التوقف عند « الموضوع » لدراسة بناءه الجمالى ، فإنه إنما يريدنا على أن نفصل العمل الفنى عن ذاتنا ، لكنى نخضعه لامتحان نقدى أو لغس تحليلى : وهكذا يدرس عالم الجمال العمل الفنى ، لكنى يرى على أى نحو قد صنع ، أو لكنى يحاول العمس على اكتشاف أسرار صناعته . ولا شك أن مثل هذه الدراسة لا تنصب على العمل الفنى من حيث هو « موضوع جمالى » ، بل من حيث هو « شئ مصنوع » ، علينا أن نحاول إعادة تركيبه أو تعقب خطوات صنعه . وإذن فإن الباحث هنا إنما يفصل — بمعنى ما من المعانى — عن العمل الفنى نفسه ، لكنى يستعص عن إدراك الكل *ensemble* بضرب من الإدراك التحليلى . ونحن لا ننكر بطبيعة الحال أهمية مثل هذه الدراسة النقدية ، ولكننا نميل إلى الظن بأن المهم فى علم الجمال ليس هو تحليل العمل الفنى أو تجزئته أو نقده أو الكشف عن طبيعته ببناءه ، بل المهم هو النفاذ إلى صميم تعبيره الباطنى ، وإدراك ما فيه من عمق *profondeur* . ولئن كان البعض ما زال يصير على قسبه العمل الفنى بالموضوع أو الشئ ، وكأن فى وسعنا أن ندور حوله ونحيط به من جميع الجهات كما ندور حول الشئ .

ونضيق عليه الخناق ، إلا أن عمق العمل الفني ليحول بيننا وبين استيعابه بأكمله منذ اللحظة الأولى ، لأن مثله كمثل الوعي الذي لا سبيل لنا إلى بلوغ قراره . ومن هنا فقد ذهب بعض علماء الجمال إلى أن من طبيعة العمل الفني أنه يضطرنا إلى أن نغير ما بأنفسنا حتى نستطيع أن ندركه : إذ أنه يدعونا إلى أن « نعمق » ذاتنا حتى نفهم ما ينطوى عليه من عمق .

وربما كان من بعض عيوب النزعة الموضوعية المتطرفة في علم الجمال أنها تجعل من « الموضوع الجمالي » أمراً مطلقاً يفرض كل شروطه على الذات المدركة ، ما دام هو الذي يوجه الحكم الجمالي وهو الذي يصحح من اتجاهه . ولعل هذا ما عناه باير حينما قال : « إن الحكم ليس سرا ، بل هو مجرد عيان أو رؤية vision » . ولكن أصحاب هذا الاتجاه يتناسون أن الذات لا تقف في الإدراك الجمالي موقفاً سلبياً محضاً ، بل هي تواجه الموضوع الجمالي بمجموع خبراتها الفنية السابقة ، أو بما لديها من حصيلة جمالية متجمعة . فليس من الممكن أن يصبح الموضوع الجمالي في متناولنا تماماً ، اللهم إلا إذا عملت على مواجهته بكل ما لدى من خبرات فنية وتراث جمالي سابق . وأنا حين أتأمل العمل الفني تأملاً حقيقياً ، فإن ماضى لا بد من أن يكون باطناً في حاضري ، حتى يتسنى لي أن أدركه بكل ما فيه من عمق . ولهذا فإن المرء لا يستطيع أن يكون « حاضراً » حضوراً حقيقياً أمام عالم شكسبير أو بلزاك ، اللهم إلا إذا كان قد « عاش » بالفعل ، أعني إذا كان قد عانى في الحياة من الخبرات ما يسمح له بفهم تجربة شكسبير أو تجربة بلزاك . حقاً إن التأمل الفني لا يضطرني إلى الاسترسال في أحلامي أو الانقياد لهواجسي من أجل فهم « الموضوع الجمالي » المائل أمامي ، ولكنه يضطرني على الأقل إلى أن أقرأ تفسيراً جمالياً هيئات أن يكشف لي ما لم أكن مزوداً بقدرة فنية خاصة على الاستجابة للوضوعات الجمالية . « فليس العمل الفني مجرد موضوع صلب منظم متباعد distant ، بل هو أيضاً موضوع مؤثر متودد مغمم بشحنات وجدانية » . ولو أنني اقتصررت على النظر إليه بوصفه حقيقة موضوعية

جامدة ، لغاتى إدراك تعبيره الفنى بوصفه حقيقة ذاتية حية . . ومن هنا فقد
لا نجانب الصواب إذا قلنا إن موضوعية العمل الفنى هى موضوعية « تعبير
إنسانى » يخاطبنا بلغة حدسية مباشرة . وليست « حقيقة » العمل الفنى سوى
كونه أداة فعالة تقادنا إلى الواقع عن طريق بعض المقولات الوجدانية :

catégories affectives.

. . . وهكذا نخلص إلى القول بأن علم الجمال إنما هو تلك الدراسة
الوصفية التى تنصب على « العمل الفنى » بوصفه ظاهرة بشرية . فليس الموضوع
الجمالى نقطة انطلاق نشرع عندها فى تحصيل معرفة موضوعية عن الواقع ،
وإنما هو بالأحرى نقطة انطلاق « لعملية وجدانية » نقرأ فيها تعبيراً إنسانياً
عن الواقع . وليس « التعبير » سوى الدعامة الحقيقية التى يركز عليها كل
« وصال » يمكن أن يتحقق بين الدوات البشرية .

تذیل

فلسفة الفن

في الفكر العربي المعاصر

قد يكون من الحديث المعاد أن نقول إن التفكير الفلسفي حليف الحرية والإصالة والرغبة في التجديد ، فليس من الغرابة في شيء أن تنتكس الفلسفة في عصور الاحتلال والسيطرة الأجنبية والعبودية الفكرية . وقد قامت محاولات كثيرة ، في مطلع القرن العشرين ، لإقامة فلسفة عربية ؛ ولكنها كانت تبوء دائماً بالفشل ، لمعجز أصحابها عن فهم دور الفيلسوف بوصفه ذلك المفكر الحر الذي يريد أن يتحقق من كل شيء بنفسه ، دون أن يركن إلى أية سلطة ، أو أن يطمئن إلى أي رأي سابق . ثم كانت ثورة ١٩١٩ عندنا في مصر ، فارتفعت تلك اليد التي كانت تقود زمامنا ، وشرع المفكر المصري يفهم أنه قد أصبح لزاماً عليه أن يفكر لنفسه وب نفسه . وليس في استطاعتنا بطبيعة الحال أن نؤرخ لحركة النهضة الفكرية عندنا في الفترة التالية لتلك الثورة ، وإنما حسبنا أن نقول إن بوادر التفكير الفلسفي قد ظهرت في كتابات أدبائنا المصريين حينما راحوا يدعون إلى « الحرية الفكرية » وإلى التزام « المنهج العقلي » ، كما فعل كل من المرحوم الأستاذ عباس محمود العقاد والدكتور طه حسين (على سبيل المثال ، لا الحصر) . ولم تلبث هذه الدعوة إلى الحرية أن وجدت في مجال « فلسفة الفن » مرتعاً خصيماً لها ، فكان أول مظهر من مظاهر نمو الوعي الفلسفي عندنا هو اهتمام أدبائنا بتحليل « الخبرة الجمالية » ، وتعميق « رسالة الأديب » ، والبحث في فلسفة القيم بصفة عامة . ولم يجانب الفيلسوف الإيطالي كروتشه الصواب حينما قال إن الفن هو أبسط صورة من صور المعرفة البشرية ، لأنه بمجرد ما يتفلسف الإنسان ، فإنه سرعان ما ينتج نحو القيمة الجمالية محاولاً الكشف عن مدلولها ، وكأن « فلسفة الفن » هي المدخل الضروري إلى كل فلسفة .

وربما كان عباس محمود العقاد في الطليعة بين أدبائنا المعاصرين الذين اهتموا بفلسفة الفن وعلم الجمال ، فإننا نراه يروى لنا أن اهتمامه بهذا الموضوع قد بدأ منذ مطلع هذا القرن ، حينما توجه إلى إحدى المكتبات بالقاهرة ، ليسأل عن كتاب باللغة العربية في فلسفة الجمال . وكان العقاد قد قرأ بطريق الصدقة كتاب الأدب الإنجليزي لإدموند بيرك عن « الجليل والجميل » ، فخطر له أن مثل هذا البحث لا بد من أن يكون مطروقا باللغة العربية ، ولكنه لم يلبث أن يتحقق من أن أحدا لم يتناول هذا الموضوع في كتاب عربي مستقل ، فكان عليه أن يلتصق أصول نظريته الجمالية في كتب الأجانب ، خصوصا ما كان مؤلفا منها باللغة الإنجليزية . ولكن قراءات العقاد لم تتوقف عند الأدب الإنجليزي ، فقد قرأ أيضا لبول فاليري ، ورومان رولان ، وأندريه جيد ، وبيرجسون ، وليوباردي ، وجيته ، وشيلر ، وغيرهم من رجالات الثقافة الأوروبية ، كما اطلع على الكثير من الكتب المؤلفة والمترجمة في فلسفة الفن وعلم الجمال والنقد الأدبي الخ .

عباس محمود العقاد

ليس من قبيل الصدفة أن تكون أول فلسفة جمالية ظهرت عندنا هي فلسفة العقاد ، التي جعلت من الجمال والحرية شيئا واحدا : فإن الفكر العربي الذي تحرر لم يلبث أن وجد في « الفنون الجميلة التي تشجع فينا حاسة الحرية ، وتتخطى بنا حدود الضرورة والحاجة ، أول مظهر من مظاهر ذلك » الفدكر الحر الذي لا تزين عليه الجهالة ، ولا تغله الحرافات ، ولا يصدده عن أن يصل إلى وجهته صاد من العجز والواناء . والواقع أن اهتمام العقاد بفلسفة الجمال لم يكن في صميمه سوى مجرد مظهر لترمه بعصر الجلود ، ونزوعه نحو إسرار الخطى إلى عصر الطلاقة والتجديد . وقد ارتفعت صيحات كثيرة في عهد العقاد (ولا زالت تتردد أحيانا في أيامنا هذه) معلنة أننا في عصر العلم فلا حاجة بنا إلى الأدب ، وأنها في عصر النار والحديد فلم يعد ثمة مبرر لبقاء الفن والجمال ، وأنها في عصر الحقيقة فلا موجب للاتجاه إلى الخيال . وكان

رد العقاد على هذه الدعوات أن العصر الذي يمحصر الحياة في نطاق واحد هو أحيث المصور وانحصرها ، لأنه عصر ضيق الأفق يمحصر الحياة في نطاق محدود . « ولم يغلبنا الغرب لأنه قال بالعلم دون الأدب ، أو بالمخترعات دون الآخيلة والخواطر النفسية ، ولكنه غلبنا لأنه وسع نطاق الحياة . » وهكذا كان دفاع العقاد عن الفن والأدب ، منذ البداية ، دفاع كاتب حر يؤمن بالطلاقة والتجديد ، ويجزع من كل مظهر من مظاهر الجمود . وقد عبر العقاد عن هذا الإيمان بقوة وصراحة حينما كتب يقول : « وسعوا أفق الحياة ولا تضيقوه ، وأنتم على ثقة من صواب ما تعملون وجدوى ما تعملون . أما « خذوا هذا ودعوا ذلك » ، فهو كلام كسالى مهزولين : يصلحون للعلم ولا للأدب » (من مقال بعنوان « الشعر والديابات » ، نشر سنة ١٩٤٤) .

وليس الجديد في فلسفة العقاد الجمالية هو توحيده بين الجمال والحرية — فقد سبقه إلى هذا التوحيد الفيلسوف الشاعر شيلر — وإنما الجديد أنه يوسع من معنى الحرية ، فلا يقتصر على فهمها بالمعنى الإرادى البشرى ، بل هو يضيفها أيضاً على بعض الأشياء الجهادية الماثلة في الطبيعة . وبهذا المعنى تكون الحرية هي الانطلاق من القيود التي تعطل مجرى الحياة وتعوق عن الحركة . ولهذا يقول العقاد إن الماء الجارى أجمل من الماء الآسن ، كما أن الوردة الطبيعية أجمل من الوردة الصناعية ، وهلم جرا . ولا يقتصر العقاد على القول بأن الشيء لا يكون جميلاً إلا بمقدار ما هو حر ، بل إننا لنراه يؤكد أن درجة جوبة الشيء تنوف على حظه من الجمال ، وأن مقياس الجمال في مضمار الحياة المضوية إنما هو تلاؤم العضو مع وظيفته . ولعل هذا ما عبر عنه العقاد حينما كتب يقول : « إنه كلما كانت وظائف الحياة ظاهرة غير معتاقة في حركتها ، كانت لأعضاء صحيحة «سنة الأداء ، وكان عمل الحياة بها سهلاً ، وحريتها فيها أكمل . وكلما كان العضو سهلاً لعمل الحياة ، كان مؤدياً لفرصه ، موضوعاً في موضعه ، وكان مبرراً من النقص والعيب : فهو العضو الذي يجاوب مطالب الحياة ، ويحقق لها حريتها ، وهو العضو الجميل » (من مقال

للعقاد بعنوان « الحرية والفنون الجميلة » ، نشر سنة ١٩٢٣) . وواضح من هذا النص أن العقاد يربط الفن بالحياة عبر وسيط هام هو « الحرية » : فإنه يرى أن الحرية غاية الحياة ، وأن الشيء لا يكون جميلا إلا بقدر ما يستجيب لهذه الغاية التي تنشدها الحياة . ومن هنا فإن المصو الجليل إنما هو ذلك العضو المنطلق الذي يستجيب لمطالب الحياة ، بحيث يؤدي وظيفته ، دون أن تعوق حركته أية قيود . والعقاد يضرب لنا مثلا فيقول إن الصوت الجميل إنما هو الصوت « السالك » الذي يصدر عن حنجرة صافية ليس ما يوقها عن الحركة والانطلاق . وليست « الرشاقة » سوى مجرد تعبير عن تلازم أعضاء الجسم مع وظائفها ، وتأديتها لهذه الوظائف في سهولة وخفة ، وانطلاقها في حركاتها دون بطله وتثاقل .

غير أننا نجد العقاد — في مواضع أخرى — يربط الفن بالحياة على نحو آخر ، فيقرر أن الفن تعبير ، والتعبير تلحظ فيه « البواعث » قبل أن تلحظ « الغايات » . وقد تتساءل لماذا يصرخ المعبذب المتألم ، فيكون الجواب أنه قد يصرخ فيدركه على الصراخ منقذ أو مساعد على التعذيب والإيلام ، ولكنه سواء ظفر بهذا أو ذلك إنما صرخ لباعث في نفسه أو جسده ، ولم يصرخ لغاية يتوخاها من إسماع صوته . وقد يسمع صوته ، فيسعد أو يشقى بآثاره إلى الأذان ، ولكن تحقق النفع أو تحقق الضرر هنا غير مقصود . ومعنى هذا أن « التعبير » في رأى العقاد وظيفة لا حيلة لنا فيها ، لأنه مجرد أثر لحالة تقوم بالنفس ، فتدلل عليها بما لديها من وسيلة ناطقة أو صامتة . وسؤال السائل : لماذا نغبر ؟ كسؤاله : لماذا نحس ؟ ولماذا نحيا ؟ « لأن الحياة مظهران لا ينفصلان : تأثير من الخارج إلى الداخل هو الحس ، ورد من الداخل إلى الخارج هو التعبير . والكلام في غايته كالكلام في غاية الحياة . وليس للحياة من غاية وراءها ، لأن وراءها الموت الذي تقف دونه الغايات » (من مقال للعقاد بعنوان « أسئلة وأجوبة » ، نشر سنة ١٩٤٤) .

ولكن هل يكون كل « تعبير » فنا ؟ أو هل تكون كل استجابة لمطالب :

الحياة « تعبيراً » ؟ هذا ما يرد عليه العقاد بقوله : « إذا بحثنا عن الأدب ، فلنبحت عن شيتين لا يعنينا بعدهما مزيد وإن وجد المرید : أهنالك باعث صحيح ؟ أهنالك تعبير جميل ؟ فإن وجد الباعث والتعبير فقد أدى الأدب رسالته ، ويبقى على الدنيا أن تستفيد منها إن شادت ، وهى تستفيد بمشيتها وبغير مشيتها من كل عمل يجرى على سنة الحياة » . ومحصل هذه الإجابة أن للتعبير الفنى مصدر لا خلاف عليه ، ألا وهو « البواعث » ؛ ولكن العقاد لا يقدم لنا مدلولاً واضحاً لكلمة « البواعث » ، كما أنه لا يضع بين أيدينا معياراً دقيقاً للتمييز بين البواعث الصحيحة والبواعث الزائفة ، وإنما هو يقتصر على القول بأن « البواعث حق والغايات أوهام » ؛ وكذلك نراه يشير إلى « التعبير الجليل » ، دون أن يحدد فى هذا الموضوع مقومات الجمال فى كل تعبير فنى ، أو خصائص البواعث التى يمكن أن تكون مصدراً لتعبير جميل .

وإن العقاد ليساير أناطول فرانس فيقول معه إن الجمال الفنى سهل ، وإنه على قدر سهولته يكون نصيبه من الجمال . ولكننا بمجرد ما نحكم بأن أسهل الفنون هو أجملها ، فإن السؤال لا بد من أن يثار : ما هو المقصود بالسهولة فى هذه الحال ؟ فلو كان المقصود أن يكون سهلاً على جميع الناس ، لخرج من الفنون العليا فن المتنبي وأبى العلاء وابن الرومى والبحتري وهومر وجيته وشيكسبير ، وارتقى إلى ذروة هذه الفنون كل نظام من سوقة الجواهر يطربهم بالأزجال والمواويل . ولكن من المؤكد أن الفن ليس سهلاً على جميع الناس ، بل هو سهل على أولئك الذين استعدوا بفطرتهم وتهذيبهم لفهم الجمال الرفيع فى آيات مبدعيه والمبدعين عنه من الشعراء والأدباء والفنانين . وكثيراً ما يقال إن « الفن عام » ، بمعنى أنه تراث عالمى ، أو تراث إنسانى يقاس بمقياس الإنسانية جمعاء ، ولكن ليس معنى هذا أنه خلق للعامة وكل من يعقل ولا يعقل على السواء ، وإنما معناه أن الفن الرفيع إنسانى يروق للممتازين من بنى الإنسان فى جميع العصور . فالقول بأن الفن « عام » ، إنما يعنى فى نظر العقاد أنه « للخاصة فى جميع الأزمان ، وليس للخاصة فى زمن واحد أو بيئة واحدة » .

فهل يترتب على هذه النظرة الخاصة إلى الفن أن يكون الفن ميزة خاصة
ينفرد بها بعض أصحاب الأمزجة الرقيقة ، أو الأدواق ، دون غيرهم من
سواد الناس ؟ أو بعبارة أخرى : هل يصح أن تنسب إلى العقاد نزعة
أرستقراطية في الحكم على الفن ؟ هذا ما تكفل العقاد نفسه بالرد عليه حينما
كتب يقول : « إن الحقيقة التي لا مراء فيها هي أن الأذكياء أكثر من
الأغبياء ، وأن أصحاب الأدواق أكثر من المحرومين منها ، وأن دقائق البلاغة
وأسرار الجمال أخفى من البلاغة الشائعة والجمال المبذول ، وأن الإنسان
بالفطرة والتعليم مما أرجح من الإنسان بالتعليم وحده أو بالفطرة وحدها ،
(من مقال للعقاد بعنوان « الفن عام : نعم ولكن بأى معنى ؟ » ، نشر سنة
١٩٤٥) . ومعنى هذا أن العقاد لا يستكثر على الجمهور القسوة على تذوق
مبدعات الفن ، ولكن على شرط أن نكون قد قدمنا له من وسائل الترية
الفنية ما يسهل عليه مهمة التمييز بين الغث والسمين . فالعقاد لا يأبى أن يكون
الفن عاما ، لأنه يرى أنه ليس ثمة ما يبرر أن يستأثر به أناس دون أناس ،
اللهم إلا بوجه الحق والاستعداد ، ولكنه يأبى في الوقت نفسه أن يعم الفن
ليسقط فيه الرفيع إلى منزلة الوضع ، فإن زواله عندئذ لن يكون إلا خيرا من
بقائه على هذا الحال .

والواقع أنه لما كانت أنصبة الناس من الحرية مختلفة ، ولما كان الفن
بمعنى ما من المعاني هو الحرية ، فليس بدعا أن نجد العقاد يجعل من النشاط
الفنى ميزة ينفرد بها الممتازون من بنى الإنسان في جميع العصور . حقا إن
الفن تعبير عن الحياة ، والحياة — في رأى العقاد — أوسع من أن تنحصر
في غرض واحد أو تمتكف على سنة واحدة ، وبالتالي فإنه ليس أوسع من
شعور الأحياء بالحياة ، وليس أوسع من تعبير الفنانين عنها . ولكن من
المؤكد مع ذلك أن قدرة المرء على التعبير عن الحياة إنما تتناسب تناسباً طرديا
مع مدى تحرره من ضرورات العيش واحتياجات الحياة العملية ، نظر لأنه
في قيامه بهذه الأعمال مضطر لا اختيار له في أدائها أو عدم أدائها ، ما دامت

الحاجة تضطره إلى القيام بها ، رضى أو لم يرض . وأما حين يقف الإنسان من الحياة موقفاً إيجابياً ، أو حين يتسنى له أن ينتقل من مستوى الطعام والكساء والمأوى إلى مستوى الفكر والذوق والشعور ، فهناك لا بد لنشاطه من أن يستحيل إلى خلق وإبداع ، بدلا من أن يقف عند مرتبة الحاجة والإشباع . وإذا فإن النشاط الفنى الصحيح لا بد من أن يمتد يصاحبه إلى ما وراء حدود الضرورة والحاجة ، ما دام من طبيعة هذا النشاط أن يجرى معبرا عن النزوع نحو الحرية والرغبة في تحقيق الذات . ويمضى العقاد إلى حد أبعد من ذلك فيربط السلوك الأخلاقى بالنشاط الجمالى ، ويقرر أن جمال الأخلاق إنما يتمثل في التغلب على الهوى ، والترفع عن الضرورة ، والقدرة على تصريف أعمال النفس في دائرة الحرية والاختيار ؛ وبذلك سمات الشخصية القوية الحرة ، إن لم نقل بأنها صفات «الفنان المبدع» .

يبد أن العقاد الذى يربط الفن بالحرية ، وينسب إلى الفنان أعلى درجة من درجات الحرية ، ألا وهى القدرة الإبداعية ، يأبى أن يسلم مع بعض فلاسفة الفن المعاصرين (مثل باير) بأن القانون الواحد للجمال هو أنه ليس للجمال قانون ! وحجة العقاد فى هذا الرضى أن حرية الفنان ليست مطلقة ، وأن للفن نفسه قواعد . والواقع أن الطبيعة — فيما يرى العقاد — تخضع لقانون عام ، كما أن الحرية لا تقوم بدون قيود . والعقاد يشرح لنا هذه الفكرة فى أكثر من موضع ، فيبين لنا كيف أن «قيود الضرورة» هى مسبار ما فى النفوس من جوهر الحرية الصحيحة ، كما أن القيود التى تنقل بها أعضاء البهلوان الماهر هى مسبار مهارته وقدرته على الخطران والوثب واللب . فليس النشاط الفنى خروجاً على كل قاعدة ، أو انطلاقا فى فضاء مطلق ليس به أدنى مقاومة ، وإنما النشاط الفنى طلاقة نفس تحيل العوائق إلى وسائل ، وتتخذ من الضرورات أدوات للتححر . وليست الضرورات والقوانين — فيما يقول العقاد — سوى القالب الذى تحصر فيه الحياة عند صباها وصياغتها ، ليكون لها خير محدود فى هذا الوجود ، ولتسلم من العدم المطلق الذى تصير

بها الفوضى إليه . « وإلا ، فتصور عالماً لا موانع فيه ولا أفتال ، ثم انظر ماذا لعله يكون ؟ إنه لا يكون إلا فضاء بغير فاصل أو هيولى بغير تكوين . والعقاد يضرب لنا مثلاً بالشعر — وهو عنده أرقى الفنون — فيقول إن قيود الشعر من وزن وقافية إنما هي التي تسمح للشاعر بأن يعرب عن طلاقة نفسه ، لأنها هي التي تتيح له الفرصة لكي يخطر بين كل هذه السدود خطرة اللعب ، ويطفر من فوقها طفرة الانطلاق ، طائرًا بالخيال إلى عالم لا قائمة فيه للعواقب والعراقل . وإذا كانت سنة الله في خلق هذا الكون قد شامت أن تجعل من قوانينه دعامة للحرية ، وأصلاً لكل شعور انطلاقاً ، فليس عجيباً أن يتلاقى في فن الشعر قيد الوزن وفرح اللعب ، وليس من الغرابة في شيء أن يتعاقب على يديه الخيال الشارد والقافية المحبوسة .

وليس في وسعنا أن نسترسل في عرض موقف العقاد من باقي الفنون ، أو شرح نظريته في صلة الفن بكل من العلم والأخلاق ، وإنما حسبنا أن نقول إننا نجد لدى أدينا نظرية متماسكة في تفسير الجمال ، وتحديد طبيعة الفن ، وإن كان الطابع الفردي قد غلب على تصور العقاد لوظيفة الفن وشخصية الفنان ، خصوصاً وأن إيمان العقاد بالوعي الفردي قد أملى عليه الاعتقاد بأن « تاريخ الإنسانية كله إنما يتجه في مساره من الاجتماعية إلى الفردية » . وتبعاً لذلك فقد بقيت فلسفة العقاد الجمالية فلسفة فردية لا تقيم أي وزن له صلة الفنان بواقعه الاجتماعي ، ولا تهتم بدراسة علاقة الفنان بالتراث الفني ، وإنما تقتصر على القول بأن الوعي الفردي هو روح الفن ، وأن حرية الفنان هي الأصل في نشاطه الإبداعي ، دون أن تكون له أدنى غاية من وراء تعبيره . وليس من شك في أن مثل هذا التصور الفردي للفن قد يظهر لنا الفنان بصورة الإنسان الشاذ الذي لا صلة له بعالما الواقعي ، وكان ظهور الفنان لا يتوقف مطلقاً على وجود علاقة معينة بينه وبين مجتمعه ، أو كان وجود الفن نفسه لا يمثل واقعة إيجابية لها أهميتها في صميم الحياة الاجتماعية . وسيحاول بعض المفكرين العرب أن يتلافوا هذا الخطأ الذي وقع فيه العقاد ، حتى لا يجعلوا من الفنان « ظاهرة شاذة » في تاريخ الحضارة البشرية .

سلامة موسى

ولو أننا انتقلنا الآن إلى دراسة فلسفة الجمال عند مفكر عربي آخر مثل المحروم الأستاذ سلامة موسى ، لوجدنا أننا هنا يزاء فلسفة طبيعية تطورية ، تحاول دائماً فهم « الجمال » في ضوء إدراكها لنشاط « الطبيعة » ، وتسعى باستمرار في سبيل تأصيل جذور « الفن » في صميم « الواقع » . والحق أن سلامة موسى لم يساير علماء الجمال الذين كانوا ينكرون على الطبيعة كل صبغة جمالية ، بحجة أن العقل البشري (أو الخيال البشري) هو الذى يضفي عليها كل ما لها من جمال ، بل هو قد ذهب — على العكس من ذلك — إلى أن « الجمال الطبيعي » هو الركيزة الوحيدة لكل « جمال فني » . وحجة سلامة موسى في ذلك أن الجمال غاية من غايات الطبيعة ، وأنه ليس من مجرد الصدفة والاتفاق أن يكون الإنسان أجمل حيوان ، وأن يكون في الوقت نفسه الغاية التى بلغتها الطبيعة . ويضرب لنا المفكر العربى أمثلة عديدة على ما فى الطبيعة من جمال ، فيقول إن أرق أنواع الحيوان هى أيضاً أجملها ، فى حين أن أنواع الحيوان الأخرى كالإسفنج والمحار تكاد تكون شوهاء بالنسبة لما ظهر بعدها . وإذا كان النخل فى استقامة عوده ، وجمال غصونه وأوراقه ، وتساوى أطرافه على شكل دائرى ، أجمل الأشجار جميعاً ، فما ذلك إلا لأنه آخر ما نشأ منها فى سلم التطور . وحسبنا أن ننظر إلى ألوان الطيف الشمسى التى زينت بها الطبيعة الزهر والطيور ، أو إلى أمارات التبرج التى خلعتها الطبيعة على أنثى النبات والحيوان حتى تفرى الذكر ، لىكن نتحقق من أن « الجمال الطبيعي » واقعة تشهد بها التجربة ، لا مجرد « إسقاط » يقوم به العقل البشرى حين يخلع على الطبيعة تماويل خياله .

ويفسأه سلامة موسى ، فى موضع آخر ، عما إذا كان الجمال غاية ، لىكن لا يلبث أن يجيب على هذا التساؤل بقوله إن من شأن الحضارة البشرية أن تحيل ما فى الطبيعة من وسائل إلى غايات . فالطبيعة مثلاً قد قصدت من « العقل » إلى خدمة الجسم ، يهديه إلى طعامه ومأواه وأنتاه ، فإذا بالعقل يستحيل لدى

الإنسان إلى « غاية » (لا مجرد وسيلة) . وآية ذلك أننا لم نعد نعتبر العقل — كما هو الحال بالنسبة إلى باقي الأحياء — مجرد واسطة في خدمة مصالح الجسم ، بل لقد أصبحنا نقول إن الجسم هو الذى يتخيم العقل ، وإننا نعيش من أجل عقولنا ، وإن العقل هو غايتنا التى لا نشعر بالسعادة أو بالكرامة بدونها . وهذا هو الشأن أيضا فى جميع فنوننا الجميلة : فقد اخترع الإنسان الآلية مثلا لاحتواء الطعام والشراب ، أى أنها كانت فى الأصل أداة تستخدمها لتناول الأطعمة والسوائل . ثم لم يلبث الإنسان أن ارتقى ، فصارت الآلات موضوعات جمالية ، بحيث إن جمال الآلية ليكاد يصبح اليوم ضمنا لإخراجها من دائرة الاستعمال . ونحن لا نشترى اليوم الطبق الصينى لكى نتناول طعامنا فيه ، بل لكى نعلقه على الحائط ، ونمتع أنظارنا بما فيه من جمال وصنعة . وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى التماثيل المصرية القديمة ، فقد أبدعها قدماء المصريين لكى يضموها فى القبر مع جثة الميت ، فتهتدى إليها الروح ، وتتعرف بها إلى أصلها . ولكن بارتقاء الإنسان ، صارت التماثيل تنحت وكأنها غاية فنية تقف عندها ، ونستمتع بها ، ونحرص على اقتنائها لذاتها . وما قلناه عن الآلات والتماثيل يصدق أيضا على اللوحات والرسومات والرياش وغير ذلك من المنتجات الفنية : فإنها كلها نشأت وسائل لغايات فأصبحت هى ذاتها ، غايات . بل إن اللغة نفسها قد استحوطت على يد الحريرى إلى غاية فى نفسها فإن هذا الكاتب العربى لم يرد منها تعبيراً وأداء ، بل لقد أرادها موسيقى ، وحلاوة لفظ ، ورشاقة عبارة . والخط العربى نفسه كان فى الأصل وسيلة ، ثم صار غاية عند الخطاطين ، فصرنا نجد فيه جمالا خاصا نشترىه من خراف ، ونعلقه على الحائط لكى نستمتع بجماله .

والحق أننا لو أئتمنا النظر إلى شتى مظاهر نشاطنا — فيما يقول سلامة موسى — لوجدنا أن كل عمل تنأق فى أدائه سرعان ما يستحيل هو نفسه إلى غاية . ولا شك أننا حين تنأق فى أداء أى عمل ، فإننا عندئذ نرتفع به من مستوى الصنعة المألوفة إلى مستوى الفن الجميل . وليس النشاط الجمالى

وقفا على الفنان وحده ، بل هوسمة عامة ينسب بها كل إنسان يتفنن في أداء أعماله ويتأنق في تحقيق منتجاته . وبهذا المعنى يمكننا أن نقول إن الجمال غاية في ذاته ، أو هو على الأصح غاية الحياة ، وأن أى شئ جميل يصح أن يكون غاية ، مهما كانت « درجة » هذا الشئ في الأصل . وتبعاً لذلك فإن الأمل في الرقي إنما ينحصر في إحالة الصنعة البسيطة إلى فن جميل . ولا غرو ، فإن الأمة لا ترقى إلا بوفرة غاياتها : لأن ذلك يعنى أنها تناولت أعمالها بروح خفية أشاعت فيها الجمال ، حتى صارت الوسائل غايات .

وعلى الرغم من أن سلامة موسى لا يجارى فلاسفة الجمال الذين دعوا إلى تقديس الطبيعة وعبادة الجمال ، إلا أننا نراه يشيد بالحضارة الإغريقية التي لم يكن لأصحابها غاية يسمعون إليها سوى « الجمال » . والمفكر العربي يساير بعض فلاسفة الاغريق في ربط الخير بالجمال ، ويقرر أن الجمال — كالحب — أساس لجملة فضائل . وآية ذلك أن الجمال « يدعونا إلى النظافة ، وإلى الرياضة وإلى الاعتدال في تناول الطعام ، وإلى مراعاة الصحة ، وتنشئة الذوق ، والرغبة في إرضاء الناس ، والعمل لسرورهم . وبذلك يصح أن يكون أساساً للحضارة راقية في زماننا هذا كما كان عند الاغريق » . وهذه العبارة الأخيرة إنما تدلنا بوضوح على أن سلامة موسى كان يعطى الصدارة للقيمة الجمالية على ماعداها من القيم ، بدليل أنه يريد أن يقيم الحضارة كلها على « الجمال » وحده . ولا بد من أن يكون سلامة موسى قد أطلع على كتاب سانتايانا في فلسفة الجمال ، فإننا نجد أنه يردد في كتابه المسمى باسم « في الحياة والأدب » كثيراً من الآراء التي وردت في كتاب سانتايانا الشهير « الإحساس بالجمال » (١٨٩٦) . ولئن كان سلامة موسى لم يحاول أن يقدم لنا مبادئ محددة لتلك « الأخلاق الجمالية » التي كان يدعو إليها ، إلا أننا نجد لديه اتجاهات واضحة نحو إرجاع معظم القيم الأخلاقية إلى « القيمة الجمالية » . وهو يربط الجمال بالحُب ، فيقرر في موضع آخر أن الإحساس بالجمال يسرى في النفس بمقدار استعدادها للحُب . « ولذلك فإن رجل الفن العظيم الذي ينشد الجمال في قصيدة أو تمثال أو مقال أو قصة

هو أيضاً رجل الحب العظيم . ولهذا السبب تجد الحب تلك المكانة العليا في الأدب . ومحال أن تجد رجلاً ينغل صدره الحقد والأناية ، يمكن أن يكون أديباً سامياً . . وحين يتحدث سلامة موسى عن أدباء الغرب ، فإنه لا يتردد في أن يضع على رأسهم جميعاً الروائي الروسي دوستوفسكي ، لأنه في رأيه « رجل الحب والجمال » . ولا غرو ، فقد كان دوستوفسكي يرى الجمال في كل شيء ، ويجب كل شيء ، وينصح الناس بأن يحبوا العالم كله ، وقبلوا التراب الذي تدوسه أقدامهم ! « ولذلك فإن القارئ يقرأ قصصه ، وكأنه يقرأ صلاة سامية ، يخشع فيها له خشوع الحب لحبيته ، الذي يجثو أمامها ، ويضطرب للدموع تتساقط من عينيه ، والقبيلات الحارة تنطبع على قدمي حبيته » . ولكن سلامة موسى لا يسلم مع الكثير من الفلاسفة الطبيعيين بأن الجمال شيء موضوعي ، بل هو يقرر أنه — على العكس من ذلك — ظاهرة ذاتية . وآية ذلك إن الإنسان لا يستجمل للعالم وكأناته ، إلا بمقدار ما في نفسه من جمال . ولعل هذا هو السبب فيما نلاحظه عادة من أن أجملنا نفساً هو أكثرنا استمتاعاً ، وأقواناً حباً ، وأبعدنا عن الكراهية . وعلى الرغم من أن الإحساس بالجمال والإحساس بالحب — في رأى سلامة موسى — طبيعتان ، فإن من شأن الغريبة مع ذلك أن تعمل على زيادتهما ، كالرفص يعملها الرشاقة في المشي ، أو كالخطابة تملأنا إجابة الإلقاء . وهكذا يربط سلامة موسى الأخلاق بالجمال ، فيقول : « إن علينا أن نربي أنفسنا على التغلب على الجمال ، ونقمعها عن الحقد والكراهية » .

ولسنا نجد عند سلامة موسى نظرية كاملة في تفسير الفن ، ولكننا نجد ميل في كثير من الأحيان إلى إرجاع النشاط الفني بصفة عامة إلى ظاهرة « الحب » أو « اللهو » ، كما فعل الشاعر والفيلسوف الألماني شيلر من قبل . وليس معنى هذا أن سلامة موسى يشكر على الفن كل جدية ، أو أنه يعدمه مجرد مظهر من مظاهر الترف السكالي ، وإنما هو يربط الفن بالحب لأنه يرى فيه نشاطاً انطلقاً حراً يعبر عن اتزان طاقات الإنسان وانسجام قواه . وسلامة

موسى بدعونا إلى ممارسة الفنون الجميلة ، كالرقص والموسيقى وسائر أنواع الرياضة ، لأنه يرى أننا حين نمارس هذه الفنون فإنما نقوم بممارسة أرق الألعاب ، وبالتالي فإننا نحس من ورائها بطرب الحياة ، وحرية الحركة ، وحرارة اللعب . وبعضى كاتبنا إلى حد أبعد من ذلك ، فيقرر أنه لا بد لآخلاق الأمة بأسرها من أن تقوم على صفات ثلاث ، ألا وهى : الرشاقة والحرية والنظام . وهذا الثالث الجمالى الذى ينادى به سلامة موسى إنما يدلنا على مدى ارتباط الفن عنده باللعب ، أو بضرب خاص من اللعب — ألا وهو الرياضة البدنية .

يبد أن كاتبنا يرفض التسليم بنظرية « الفن للفن » ، لأنه يلاحظ أن النشاط الفنى جزء لا يتجزأ من ذلك النشاط الفعّال الذى يقوم به الإنسان من أجل تغيير الواقع . ولو لم يكن فى أحوالنا الاجتماعية نقص واضح يستثير الذهن إلى تخيل الكمال ، كما تستثير الذهن الجائع صورة الطعام ، لما كان للأدب والفنون الجميلة أى معنى ، لأنها عندئذ ستكون مقصورة على نسخ الواقع ، والأصل الموجود الطبيعى خير من النسخ المنقول . ويضرب لنا سلامة موسى مثلا بالأدب الروسى ، فيقول إن النظام الاجتماعى المختل فى روسيا القديمة هو الذى تسبب فى ظهور القصة الروسية الرائعة التى لم يستطع إنجليزى أن يؤلف مثلها ، نظرا لأن الأدباء الإنجليزى لم يكن قط جاثما مثل الأدباء الروسى ، فلم يكن يجد فى نظامه الاجتماعى ما يحرك خياله ، فى حين أن اختلال الأوضاع الاجتماعية فى روسيا كان سببا فى إشعال خيال أبنائها من الأدباء . وتبعاً لذلك فإن من شأن الفنان أن يعلو على الواقع ، لكن يكمل بخياله ما فى الطبيعة من نقص . وهنا يتنامى سلامة موسى ما سبق له قوله عن جمال الطبيعة ، لكن يقول : « إن الواقع هو على الدوام أو فى أغلب الأحيان ناقص ، فالمرء فى الواقع ليست من الجمال بالقدر الذى تتخيله عنها . ولذلك فإن المثال يتخيلها كاملة فى تمثال من المرمر . ولو كانت المرأة كاملة فى الأصل والواقع ، لما احتاج التمثال أن يمثّلها فى المرمر ، وإنما هو يريد أن يتجاوز الواقع ، ويكمل بخياله نقص الطبيعة » .

يبد أن سلامة موسى حريص على ربط الفن بالحياة : فإن الفن في رأيه « نشاط إنساني » يرتبط ارتباطاً وثيقاً بخبرات البشر العادية . وهو يتم بصفة خاصة بالحديث عن صلة الأدب بالحياة ، فيقول : « إن سيلنا في الأدب أن ندرس الحياة من جميع وجوها ، لأن الأدب هو وصف الحياة ونقدها والتوسمة فيها ، بإظهار القارئ على ما يجمله من معانيها ، وإرشاده إلى الطريقة المثلى للعيشة . فليست الغاية من الأدب أن تكتب وتجدد الكتابة الأدبية ، بل أن تعيش المعيشة الأدبية . ولذلك فالقاعدة الوحيدة للأدب هي أن يطابق الحياة المثلى ويصورها ، . وسلامة موسى يحمل بشدة على الأدب الذي كان سائداً في مصر قبل ثورة ١٩١٩ ، لأنه لم يكن في رأيه سوى « أدب منقطع لا يمس حياتنا في كثير أو قليل » . وقد كان جود شعراء العرب وكتابهم راجعاً إلى أنهم جروا على قواعد السلف المأثورة ، فهجروا بذلك الحياة ، ولم يعد لأدبهم أى ارتباط بواقع الناس ، في حين أن « الأدب لا يخرج عن أن يكون نقداً للحياة ، فإذا هجر الأديب الحياة ، وجرى على قواعد السلف ، أصبح أدبه كالعدم » . وبأخذ كاتبنا على الكثير من أدبائنا أنهم ما زالوا مشغولين بالمحاكات اللفظية ، وشتى الاهتمامات اللغوية ، في حين أن الموضوع الأوحى للأدب إنما هو حقائق الحياة . فليس أحسن الأدباء هو ذلك الذى يتمتع بأكبر ثروة لفظية أو بأعظم قسط من وفرة البيان ، بل هو ذلك الذى يختلط بالناس ويدرس مسائلهم الاجتماعية والاقتصادية ، ويعرف كيف يعيشون وكيف يموتون ، وكيف يحبون ويكرهون ، الخ . ولهذا يؤكد سلامة موسى مرة أخرى « أن موضوع الأدب هو الحياة التى إذا وقفنا على شيء من أسرارها فتحت لنا أبواب المعاني ، وانقادت لنا اللغة في التعبير عنها » . وهكذا الحال بالنسبة إلى باقى الفنون : فإنها جميعاً وسائل لنقد الحياة ، أو هي على الأصح وسائل نرفع بها من مستوى الحياة ، لكي نسمو بها إلى أمثل ما نفهمه من صورها .

وإذا كان لنا أن نحكم — فى إيجاز — على فلسفة سلامة موسى فى الفن ، فرعاً كان فى وسعنا أن نقول إنها فلسفة تبدأ طبيعية تطورية ، لكن تصيح

في خاتمة المطاف مثالية روحية . ولا شك أن الناقد المتصرع قد لا يجد صعوبة كبرى في الكشف عما في تلك الفلسفة من متناقضات ، ولكنه لن يكون منصفاً لروح تلك الفلسفة لو أنه اقتصر على إبراز ما فيها من عناصر هيجنية غير متألمة فيما بينها . والحق أن نظرة سلامة موسى إلى «الخبرة الجمالية» قد أخذت الكثير عن فلاسفة اليونان ، ولكنها قد حاولت أيضاً أن تفيد من تأملات الفلاسفة المحدثين والمعاصرين في تفسير معنى الفن وبيان صلته بالواقع . وعلى كل حال ، فقد قدم لنا سلامة موسى نظرية طريفة في الفن ، جمع عناصرها من مصادر غربية متعددة ، ولكنه صبغها بصبغته الإنسانية الشرقية ، لجاءت مزيجاً من مادية الغرب وروحانية الشرق .

توفيق الحكيم

وربما كان في استطاعتنا أن نقرب من سلامة موسى مفكراً آخر جمع بين الإعجاب بالغرب والإخلاص للشرق ، ألا وهو توفيق الحكيم . ولم يكن من قبيل الصدفة أن بوجه الحكيم جانباً كبيراً من عنايته إلى دراسة الفن ، والتعمق في فلسفة الجمال ؛ فقد أتيت له الفرصة ، أثناء دراسته بباريس ، للوقوف على شتى أنواع الفنون والتعرف إلى مختلف الاتجاهات الفنية . وهو نفسه يقول بصراحة في إحدى رسائله : « يكفى أن أقول لك إنه لا يوجد مكان في العالم ترى فيه أفنون مجتمعة سوى باريس . باريس هي «قترينة» العالم . نعم ، هي الواجهة البؤرية التي تعرض خلفها عبقرية الدنيا » . والمتأمل في رسائل الحكيم التي نشرها تحت عنوان «زهرة العمر» يجد في تضاعيف أحاديثه ما يكشف عن روح فنية مرهفة ، وإحساس جمالي حاد ، بحيث أن فلسفته الجمالية لتبدو ثمرة طبيعية لهذا الاهتمام المبكر بالنفاذ إلى باطن الخبرة الفنية والامتداد إلى أعماق نفس الفنان . والظاهر أن أدبنا قد نشأ منذ نعومة أظفاره على حب الانسجام والولع بالأشكال ، فإتانا نجده يحدثننا عن اهتمامه في شبابه بالكشف عما في الأعمال الفنية من التساق في الخطوط وتناسب في التنكوين ، كما نراه يشير إلى ما في الموسيقى الأوربية والقصة التمثيلية من هندسة

معمارية وبناء فنى ذهنى . ولئن كان الحكيم يعلل هذا الاهتمام بما كان يتمتع به من « عقلية رياضية » ، إلا أنه من المؤكد أن السر فى انشغاله بالبحث عن روائع الفن إنما هو تفتح حواسه للجمال فى كل مكان ، ورغبته العارمة فى « التهام شتى المدركات الحسية » أنى وقعت عليها عيناه .

يبد أن الحكيم لم يستطع يوماً أن يفصل حدة الحواس عن يقظة الروح ، أو رهاقة الحس عن أصالة الوجدان ، فإنه كان يعلم تمام العلم أن الفنان الناجح بالحياة لا بد من أن يكون « متيقظ الحاسة إلى حد الوحشية ، متيقظ الروح إلى حد الصوفية » . ويضرب لنا الحكيم مثلاً بفن التصوير ، فيقول إن الفنان للصورة حاجة إلى أن تكون حواسه المادية - وعلى الأخص حاسة البصر - متيقظة لألوان الطبيعة إلى حد النهم الوحشى . ولكن الفنان - كما قال مايكل أنجلو - لا يرسم بيديه ، بل برأسه ، فلا يكتفى أن تكون لديه عين نهمة تبصر وكأنها تتعرف وتلتهم ، وإنما لا بد أيضاً من أن تكون لديه روح متيقظة تستشف الباطن من وراء الظاهر ، وتعرف أن التصوير « شئ ذهنى » لا مجرد مهارة يدوية . ومعنى هذا ، بعبارة أخرى ، أن الفنان فى حاجة إلى الحواس النهمة العارمة المتوحشة ، كما هو فى حاجة أيضاً إلى الروح الصافية الواعية المتيقظة . وهذا المعنى تكون « اليقظة الحسية والروحية » هى الشرط الأول لقيام الروح الفنية ، وهى فى الوقت نفسه الظاهرة العامة التى تنقسم بها كل أعمال الحكيم الروائية .

وعلى حين أن الكثير من فلاسفة الفن قد أغفلوا أهمية « الأسلوب » ، نجد الحكيم يؤكد أن الفن أولاً وبالذات أسلوب يصطنعه الفنان ، أو المفكر الأصغر ، لمحاكاة الله ، أو المبدع الأكبر . وإذا سلطنا بأن الفن أسلوب ، فليس من حقنا أن نسأل عن غايته . وهنا يتلاقى الحكيم مع العقاد ، فراه يقول : « ليس لنا أن نسأل عن غاية الحياة ، ولا عن غاية الفن ، ولا عن غاية العلم . إن الغاية لا تتم . إنما المعنى كله فى الوسيلة . الحياة هى الطريق . العلم هو الطريقة . الفن هو الأسلوب . أما الغاية فلا غاية » . وواضح من

هذه العبارة أن الحكيم يرفض مبدأ « الفن الموجه ، أو « الفن المادف » ، ولكنه لا يرفض هذا المبدأ لأنه يريد أن يعزل الفن عن الحياة ، بل لأنه يريد أن يحصل من الفن صورة مركزة من صور الحياة . والحياة — في رأى الحكيم — طاقة هائلة لا تعرف نهاية ، ولا تقبع داخل حدود ، فهي أشبه ما تكون بقوة لا متناهية ليس لها أول ولا آخر . والفن ، كالحياة ، شيء كائن دائماً لا علاقة له بالزمن ، ومن ثم فإنه لا يُعرف ، ولا ينحصر في نطاق بعض الحدود . « لقد انقضت الغاية من تشييد الأهرام ، وفيت الغاية من بناء البارثون . دفن الموتى أو عبادة الآلهة الغابرين غاية قد ماتت ، وبقي أسلوب الفن وحده خالداً في الأهرام والبارثون » (من كتاب « تحت شمس الفكر » ، المنشور سنة ١٩٤١) .

وكان المرحوم الأستاذ أحمد أمين قد كتب مقالا يدعو فيه إلى توثيق الصلة بين الفن والمجتمع ، ويضرب فيه مثلاً بالأدب الأمريكى وكيف أن الذين أصبحوا يحملون لواءه اليوم هم « رجال مارسوا الحياة العملية في شتى شئونها ، ثم لم يكتبوا في خيال وأوهام وأحلام ، إنما يكتبون أكثر ما يكتبون في مشكلاتهم الحالية ومآلهم اليومية وحالتهم الاجتماعية . وأكثر هؤلاء لا يستوحون أساطير اليونان والرومان ، وإنما يستوحون مجتمعهم وما فيه وما يصبو إليه » . فكتب توفيق الحكيم رداً على هذا المقال ، تحت عنوان « في الأدب والفن » ، قال فيه إن الإنسان الأعلى هو الذى يصون « الجمال الفنى » عن الاستغلال الأرضى في أى صورة من صورهِ ، يحتفظا به لمتعة الذهنية وثقافته الروحية ، « وإن اليوم الذى نرى فيه « الأدب » قد استخضع للدعايات الاجتماعية ، و « التصوير » استغل في معارض الإعلان عن السلع التجارية ، و « الشعر » جعل أداة لإثارة الجماهير في الانتخابات السياسية ، هو اليوم الذى نوقن فيه بأن الإنسان قد كرر فاققلب طفلاً يضع في فيه تحف الذهن وطريف الفكر ، لأنه لا يدرك لها نفعاً غير ذلك النفع المادى المباشر . ومثار الخلاف الذى نشأ في ذلك الحين بين أحمد أمين وتوفيق الحكيم أن الأول منهما

كان يعتقد بأن الفن المسخر لخدمة الضرورات اليومية في المجتمع هو الفن الآرقى ، بينما كان الثاني منهما يميل إلى القول بأن الفن الخالص لوجه الجمال الفني هو الآرقى والآبقى . ولئن كنا نجد الحكيم يعترف صراحة في رده على أحمد أمين بأنه « إذا كان في الإمكان وجود فن يخدم المجتمع دون أن يفقد ذرة من قيمته الفنية العليا ، فاني أرحب به وأسلم على الفور بأنه الآرق » ، إلا أننا نجدده يصصر على القول بأن « الفردية » أساس كل فن ، وأن الفنان إذا لم يقل « أنا » فهو ليس بفنان ، كما أن العالم الذي يقول « أنا » ليس بعالم . وأما عن دعوى الإصلاح التي يريد البعض أن يلزم بها الفنانين ، فإن الحكيم يرد عليها بالسلب قائلاً : « كلا . لا ينبغي أن نغلي على الفن اتجاهاً بعينه . ولا يجوز لنا أن نوصيه بارتداء لباس الحكمة الرزينة أو رداء الإصلاح الوقور ، إلا أن يشاء هو ويرضى » . والحكيم يستشهد بعبارة أندريه جيد التي يقول فيها « إن الفن لا ينبغي له أن يثبت شيئاً ولا أن ينفي شيئاً » ، ثم يعقب عليها بقوله « إن الفن العالي ليس أداة للجدل . إنما هو شيء كالسحر ينفذ إلى النفوس فيحدث فيها أشياء . إن الفنان ليس مصلحاً ، ولكنه هو صانع المصلح » (من مقال لتوفيق الحكيم بعنوان « الفن والإصلاح » ، نشر سنة ١٩٤٤) .

وكما أكد العقاد من قبل دور الحرية في نطاق الفن ، نرى الحكيم ينادى بأن الفن هو الحرية : حرية الفكر والشعور . فليس للفن من منبع سوى فكر الفنان وقلبه ، وهذان وحدهما هما الهاديان له . « إن الوعي الفردي هو روح الفن . فإذا أردنا إبادة الفن واستئصاله من الأرض ، فلنقتل فيه ذلك الوعي الفردي » . وحجة الحكيم في ذلك أن ما يجعل من الإنسان إنساناً ، إنما هو الفردية أو الحرية ، لا الوعي الاجتماعي أو التفكير بمقلية الجماعة . والفارق بين الفنان والعالم أن الفنان يكشف عن الطبيعة من خلال نفسه ، في حين أن العالم يكشف عن الطبيعة من خلال المجهر . فالقن يقول « أنا » ، أي «نفسى» ، والعلم يقول « هو » ، أي « الشيء » ، وكلاهما يكمل الآخر في بناء

المعارف الإنسانية . أما أن يخدم الفنان والعالم أمته وقومه ، فهذا واقع باليداهة والضرورة ، لأن آثار الفن والعلم لا تبقى ، إلا إذا رأى الناس في بقائها منفعة . فلا ينبغي أن نقول للفنان والعالم : « اصنعا شيئاً نافعا للناس » ، بل يجب أن نقول لهما فقط : « اصنعا فنا وعلما » . الخ .

يبد أن توفيق الحكيم — ذلك المفكر الروحاني المؤمن — لا يرجع أصل الفن إلى وعى الفنان الفردى فحسب ، بل هو يرجعه أيضاً إلى أسلوب الخالق المبدع . وهو يأخذ على نقاد القرن التاسع عشر أنهم اتخذوا بانتصارات العلم ، فأرادوا للأدب والفن أن يهرعا إلى العلم لكي يقرأ له بالعلبة والسلطان ، في حين أن المنبع الحقيقي للفن إنما هو أسلوب الله في صنع الكون . والواقع أن كل مارآه الإنسان في الطبيعة من تناسق وتناسب ، وارتباط للسبب بالنتيجة ، واتصال وثيق بين الشيء والشيء ، إنما هو في الحقيقة مجرد إدراك لأسلوب الخالق . وقد فتح الإنسان عينه على ظواهر الطبيعة ، فأدرك أن أسلوب المبدع في صنع الخليفة هو وحده المنبع الأزلى لكل ما شاهده في الوجود من منطق ، ولكل ما وقع عليه بصره في العالم من اتساق . ولم يلبث الإنسان أن فطن إلى أن هذه السمات التي أدركها في عمل الخالق إنما هي الأسلوب السليم لكل عمل فني عظيم . وهكذا كان رجل الفن الأول — في رأى توفيق الحكيم — إنما هو أول إنسان عرف « المنطق » صفة فنية ، بعد أن كان « المنطق » سليقة سامية تسبح في أنحاء نفسه ، دون أن يعرف ما هي . وكلمة « المنطق » هنا إنما تعني الإحساس بالتيعة والسبب ، والشعور بالتناسق والتناسب ، والحرص على تحقق التماسك بين الأجزاء في « كل » واحد متسق . ومن هنا فإن أساس التناسق في جميع الفنون — بما فيها الموسيقى والمهارة — إنما هو كأساس التناسق في الحياة والكون : « اتئلاف بين الأجزاء لا كل الطبيعية تشابها ، ولكنه لم يجعله تشابهاً مطلقاً ، كما أوجد فيها اختلافاً ، ولكنه لم يجعله اختلافاً شاملاً ؛ ولم ينشأ تناسق الكون إلا من « تنوعه في وحدته » ، أو « وحدته في تنوعه » . وجاء الفنان فرأى أن سر التماسك في كل بناء ،

إنما هو مبدأ « الأخذ والعطاء » ، لأن هذا المبدأ يقتضى بالضرورة تمايز الأجزاء ، كما تمايز في الطبيعة سائر الأشخاص والأشياء ، وإلا لما نشأ بينها « الأخذ والعطاء » . ومن هنا فقد أصبح أسلوب الله في صنع الكون هو قوام التناسق عند الفنان : « التشابه لاكل التشابه ، والاختلاف لاكل الاختلاف » .

ولكن هل يكون معنى هذا أن الحكيم قد أراد للفنان أن يقتصر على محاكاة الطبيعة ؟ أو عبارة أخرى : هل يكون فيلسوفنا مجرد داعية من دعاة « التقليد » أو « التمثيل » أو « تصوير الواقع » ؟ هنا ييب توفيق الحكيم عبارة مشهورة للأديب الانجليزى هكسلي فيقول معه : « إن الفن ليس هو الحقيقة ، وليس هو الواقع ، بل هو شيء آخر : إنه الحقيقة مقطرة ومصفاة كيميائياً » . ويعقب أديبنا العربى على هذه العبارة فيقول : « هذا صحيح . وإذا كان الماء يصنى ويقطر للناس فى معمل كيمائى ، فإن الحقيقة تصنى وتقطر للناس فى معمل المؤلف الروائى . وهذا المعمل هو « الفن » . نعم ، إن الفن ليس الطبيعة ، ولا الحقيقة ، إنما هو تعظيم الطبيعة والحقيقة من خلال « أمبيق » الفنان » (من كتاب « زهرة العمر » المنشور سنة ١٩٤٣) . ويطبق الحكيم هذه النظرية على الفن الروائى ، فراه يثور على الطريقة الحديثة فى « المونولوج الداخلى » ، ونجده يقرر أنه ليس من حق الروائى أن يترك بطله يتكلم بكل ما يرد على خاطره ، ويخرج لنا كل ما يتخالج نفسه ، لأنه عندئذ سوف يضع بين أيدينا كل فكرة فاضلة أو سافلة ، خيرة أو شريرة ، نافذة أو قيمة ، ينطق بها بطله . وإنما لا بد للروائى من أن يتخير أشياء ، ويبتدأ أشياء ، من بين ما يدور فى نفوس الشخصيات التى يصف لنا نفسياتها . والحكيم حين يرفض هذا النوع من الروايات فإنه يكشف لنا بذلك عن ميله إلى البناء السلمى فى كل خلق ، وحرصه على توفير الصحة لمبكل عمله الفنى . وهو يعطل هذا الرفض بقوله إن القصة ليست مجعلاً أو « ملفاً » لنفسية فلان من الناس ، بل هى بناء فنى يستلزم ضرباً من الاختيار أو الانتقاء ، وإلا لكان مثلها كمثل أجهزة الأرصاد الجوية التى تسجل ما يحدث فى كل دقيقة وثانية . وهذا هو السبب فى أن الحكيم يلحق أمثال هذه القصص بالعلم ، لا بالفن .

ولو أننا عدنا إلى الفنون الإغريقية (والحكيم يتفق مع سلامة موسى في إعجابه بالجمال الاغريق إلى حد العبادة) لوجدنا أن العقلية الفنية عند اليونان لم تقتصر يوماً على « التقليد » أو « المحاكاة » . وحسبنا أن نسترجع صور تماثيل اغريقية مثل تمثال بالاس أو تمثال أبولون أو تمثال فينوس (في أوضاعها المختلفة) ، لكي نتحقق من أن فن الاغريق هو تجميل الطبيعة إلى حد إشعارها بنقصها : « لكنهم يريدون أن يقولوا للطبيعة : انظري ، كان ينبغي أن تصنعي هكذا » ، وإذا فإن الفن اليوناني — في رأى الحكيم — لم يكن مجرد نقل عن الطبيعة ، أو مجرد تمثيل للواقع ، وإنما كان تعبيراً عن قدرة الفنان الإغريق على البناء ، وتأكيداً لرغبة الإنسان اليوناني في فرض نفسه على الطبيعة . وليس في استطاعتنا أن نتعقب بالتفصيل آراء الحكيم العميقة في الفن المصري القديم ، والفن العربي أو الإسلامي ، ومقارناته الطريفة لأسلوب الفنان المصري وأسلوب الفنان العربي ، وإنما حسبنا أن نقول إن كلا منهما — في نظره — قد حاول أن يناهض الطبيعة في مضمار الخلق ، وأن يسم بطابعه الجمالي الخاص كل مبدعاته الفنية . فالفن المصري القديم ، مثلاً ، لم يكن يهتم بالطبيعة من حيث هي شكل ظاهر ، وإنما كان ينشد الفكرة من وراء المادة ، وكان يبحث عن « التناسق الداخلي » فيما وراء الأشكال الظاهرة . وأما الفن العربي فقد كان فاعاً وخفياً يقوم على التقطيع الهندسي البديع ، والتزيين التجريدي الرائع ، فكان بمثابة ترف دنيوى لإشباع لذات الحس وتجميل الحقيقة الخارجية . وهكذا كان الفن المصري القديم فناً لهيا دينياً ، كما جاء الفن العربي القديم فناً إنسانياً دنيوياً : إذ بقي « للجمال » في عيني الفنان العربي القديم طابع « الجمال الحسى الخارجى » ، وبقي له في نظر الفنان المصري القديم طابع « الجمال الروحى الباطنى » . ومهما يكن من شيء ، فقد كان كل من الفن المصري القديم والفن العربي القديم شاهداً على استحالة اكتفاء الفن بتمثيل الواقع أو محاكاة الطبيعة .

وليس الفن — في نظر أدينا الروائى — قواعد يلتزمها ، أو قوانين يأخذ نفسه بها ، بل إن الأسلوب الحقيقى الاصيل — كما قيل بحق — إنما هو

ذلك الذى يهزأ بكل قاعدة من قواعد الأسلوب . والفن الصادق الجدير بهذا الاسم إنما هو ذلك الذى يبدو لنا بمثابة طريقة جديدة فى النظر إلى الأشياء . ويضرب لنا توفيق الحكيم مثلاً فى الشعر ، فىقول إن مارب الشاعر « هو الارتفاع بالناس إلى سحب لا تبلغ ، والرحيل بهم إلى عوالم لا تنظر . هو أن يريهم من خلال كلماته البسيطة ووسائله البادية أشياء لم تكن بادية ولا طافية فى محيط ضمائرهم الواعية . إنه ذلك السحر الذى يوسع ذاتية الناس فيرون أبعد مما ترى عيونهم ، ويسمعون أكثر مما تسمع آذانهم ، ويعون أعمق مما تمى عقولهم . ما من فن عظيم يغير شعر ، أى يغير تلك المادة السحرية التى تجعل الناس يدركون بالآثر الفنى ما لا يدركون بحواسهم وملكاتهم ، . والفن ، بهذا المعنى ، أسلوب جديد فى النظر إلى الأشياء ، بل إدراك للحقائق تمتد فيها وراء ظاهر تلك الأشياء . وأما « الخبرة الجمالية » ، التى يعانىها المتذوق حين يشهد أثراً فنياً حقاً ، فهى « خبرة كشفية » تجدد كل وجوده تجديداً جذرياً ، وتفتح أمامه آفاقاً جديدة لرؤية ما لم تسبق له رؤيته . ولئن كنا فى العادة لا نرى فى « الأعمال الفنية » سوى « مبدعات بشرية » ، تقوم على حسن الصياغة أو روعة الأسلوب ، إلا أننا لو أنعمنا النظر لتحققنا من أن « الأسلوب » قد يكون فى بعض الأحيان حجة الكاتب الذى لا يجد ما يقول . إن الذى عنده ما يقول للناس ، يخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز . . . وما أروع الحقيقة لو تفجرت وحدها من أعماق القلب الصادق فى كلمات بسيطة . . وهكذا ينتهى توفيق الحكيم إلى ربط الفن بالحقيقة ، فيقرر أن المرء حين يفتح عينيه على أعمال فنية حقيقية ، فإنه لا يبصر بعض « المدركات الحسية » فحسب ، وإنما هو يرى « الحقيقة » نفسها على صورة « علاقات جمالية » جديدة . وليس « التعبير الفنى » سوى تلك القدرة الخاصة التى يتمتع بها الفنان الأصل حينما يجعلنا ندرك الحقيقة ، وكأننا نشهدها للمرة الأولى . وربما كان من بعض مزايى فلسفة توفيق الحكيم فى الفن أنها لم تحدتنا عن « الخبرة الفنية » حديث الناقد الذى يحكم على الأعمال الفنية من الخارج ، بل حديث الفنان الذى يعانى تلك التجارب من الداخل . وقد فطن أدبنا إلى أن

الفن (كما قال برجسون) إنما هو الدليل القاطع على إمكان توسيع ملكات الإدراك الحسى عندنا ، بحيث ترى ما هى فى العادة عاجزة عن رؤيته . وليس إعجاب الحكيم بالنشاط الفنى سوى مجرد مظهر من مظاهر حبه للحياة ، ورغبته فى الكشف عن المزيد من أسرارها . ولعل هذا هو السبب فى أننا نراه يضع الفن على قدم المساواة مع كل من الدين والعلم ، على اعتبار أنها جميعاً خيوط ثلاثة كتب على بشرتنا القاصرة العمياء أن تتمسك بها لتتهدى إلى نور الحقيقة . ولكن الحكيم حين ربط الفن بالوعى الفردى ، وحين سلم بالعبارة المأثورة التى تقول : إن الفن « أنا » ، والعلم « نحن » ، فإنه قد وقع فى نفس الخطأ الذى وقع فيه العقاد من قبل ، لأن من شأن التسليم بهذا رأى إنكار تاريخ الفن ، وتجاهل الصبغة الاجتماعية للنشاط الفنى ، فى حين أن ظهور الفنان — كما قلنا من قبل — متوقف على قيام علاقة معينة بينه وبين مجتمعه . وقد جاءت تطورات المجتمع العربى نفسه شاهدة على قصور هذه النظرة الفردية إلى الفن ، فكان على الباحثين المتأخرين فى علم الجمال عندنا أن يصححوا تلك الفكرة الخاطئة عن الفنان باعتباره ظاهرة شاذة لا صلة لها بالعالم الذى نعيش فيه .

أحمد حسن الزيات

وثمة مفكر عربى آخر تأثر أيضاً بالثقافة الفرنسية ، وأقام فلسفته الجمالية تحت تأثير دراسته للأدب الفرنسى — مثله فى ذلك كمثل الأستاذ توفيق الحكيم — ألا وهو الأديب الكبير أحمد حسن الزيات ، صاحب « وحى الرسالة » . ونحن نعرف من تاريخ حياته أنه سافر إلى باريس فى النصف الأول من القرن العشرين ، فاستطاع أن يتعرف فى مدينة النور على أمهات الكتب الفرنسية فى الأدب والفن ، ووجد فى روائع الفن العالمية التى تزخر بها متاحف باريس إلهاماً لحسه وصقلاً لذوقه . وكان للزيات من الإلمام بأدب العرب ، وفلسفة الشرق ، وحكمة الإسلام ، ما جعله يحاول الوقوف على أسرار الجمال فى بدائع الإنتاج البشرى غريباً كان أم شرقياً . ومن هنا فإن الزيات لم يقتصر على

معارضة روحانية الشرق بمادية الغرب ، بل هو قد حاول أن ينفذ إلى روح الجمال الإنساني فيما وراء أمثال هذه الفروق السطحية العابرة . ولم يكن غريباً على مترجم « رافائيل » و « آلام فرتز » وغيرهما أن ينهل من ثقافة الغرب ما يعينه على فهم جوهر الفن . وهكذا استطاع أديبنا العربي الكبير — من خلال احتكاكه بالثقافة الأوروبية عموماً ، والثقافة الفرنسية خصوصاً — أن يقدم لنا فصولاً قيمة في فلسفة الجمال ، والنقد الأدبي ، وما إلى ذلك من مواضع فنية وأدبية .

وقد كتب الزيات دراسة عميقة في الجمال ، صدر بها الجزء الأول من كتابه « وحى الرسالة » ، وكان هدفه منها هو الوصول إلى تحديد مفهوم « الجمال » في كل من الطبيعة والفن على السواء . وعلى الرغم من اعتراف الزيات بتعدد أنواع الجمال ، وتنوع الأشياء الجميلة ، فإننا نجده يحاول الاهتداء إلى الخصائص الرئيسية المميزة للجمال ، عقلياً كان أم أدبياً أم مادياً . وقد قادته هذه المحاولة إلى ربط الجمال بثالوث رئيسي من الخصائص ، ألا وهي القوة والوفرة والذكاء . والمقصود بالقوة عنده شدة العمل وحدته ، وبالوفرة كثرة الوسائل وخصوبتها ، وبالذكاء الطريقة الرشيدة المفيدة لتطبيق هذه الوسائل . وجمال الأشياء إنما يتفاضل فيها بمقدار ما تشتمل عليه من هذه العناصر : فإن خصائص القوة والوفرة والذكاء لا تتوافر في الأشياء الجميلة بنفس الدرجة ، ولا بنفس الطريقة ، وإنما هي تختلف من موضوع إلى آخر ، وتوجد أحياناً مجتمعة وأحياناً أخرى متفرقة . « ففي جمال الأسد القوة ، وفي جمال الطاووس الوفرة ، وفي جمال الإنسان الذكاء . ولا أقصد ذكاء الإنسان في نفسه ، إنما أقصد ذكاء الطبيعة في تهيته وتنقيفه . »^(١) وقد يعجب المرء كيف ينسب الزيات إلى الأشياء الطبيعية ضرباً من « الذكاء » ، ولكن هذا العجب سرعان ما يبتعد إذا علم أن ذكاء الطبيعة — في نظر الزيات — إنما هو ملائمة وسائلها لغاياتها ، ومطابقة طرائقها لصورها . ويضرب لنا الزيات مثلاً بجمال المرأة

(١) أحمد حسن الزيات : « وحى الرسالة » ، الجزء الأول ١٩٤٠ ، ص ٣ — ٤ .

فيقول : « أنت لا تستطيع أن تفقه جمال المرأة إلا إذا وقفت على حكمة الله فيها وغمض الطبيعة منها ، وأدركت ما بين طبيعة خلقها وعلّة وجودها من المواممة التي تسترق الأثنية وتدق على أفهام البشر ، » (١) . وقد أرادت الطبيعة للمرأة أن تكون مطلوبة لا طالبة ، زوجة لا محاربة ، أما لا عشيقة ، فليس بدعاً أن يكون جمالها مزيجاً من الوداعة والعزة ، وخلطاً من الضعف والدلال ، وطباقاً من الهيبة والتبل . وأما الرجل فقد أرادت له الطبيعة أن يعمل ويقاتل ويحمي زوجته ويعول أسرته ، فزودته بما يحقق هذا الغرض : تركيب وثيق محكم تتم ملاحظته على السرعة والمهارة والقوة والشجاعة ، وجسم متجاوب الأعضاء متوازن الأوضاع يصلح لكل عمل ويقدر على كل حركة ويستقيم على أي صورة . وأنت حين تقول : « رجل جميل » ، فأنت تعني بذلك أن الطبيعة وهي تكونه عرفت ما تفعل ، وفعلت ما تريد ؛ وإذن فإن اختلاف جمال الرجل عن جمال المرأة إنما يرجع إلى اختلاف قصد الطبيعة من وراء خلقها لكل منهما ، أو تبين العلّة الغائية لخلق الواحد منهما والآخر .

يبد أن الأستاذ الزيات لا يقتصر على القول بأن اجتماع هذه الخصائص الثلاث ضروري لحصول الجمال ، بل إننا لنجده يحاول أيضاً النفاذ إلى جوهر كل خاصية من هذه الخصائص على حدة : فهو يتحدث مثلاً عن خاصية « القوة » التي نلحها بسهولة في جمال الأنهار والبحار ، والرياح والجبال ، لكي يقول لنا إنها أروع خصائص الجمال وأشدّها أخذاً بمدارك الحس . وأما خاصية « الوفرة » فإنها أضعف من خاصية « القوة » لتأثيرها بالذوق ، وغمودها بالإلّف والمادة . ولكن من المؤكد أن ما يروقنا في الكثير من موضوعات الطبيعة ، كالزهرة والفراشة مثلاً ، إنما هو وفرة ألوانها ، ونساعة أصباغها ، وتعدد أشكالها . وأما خاصية « الذكاء » فهي أخفى الخصائص الجمالية جميعاً : لأن مرجعها إلى التأمل والفهم ، وهذان لا يتيسران في كل وقت ، ولا لكل أحد . ولما كان الزيات قد فهم من « الذكاء » معاني الترتيب والمواممة

(١) أحمد حسن الزيات : « وحى الرسالة » ، الجزء الأول ، ١٩٤٠ ، ص ٤ .

والانظام ، فليس بدعاً أن نراه يقول بصعوبة إدراك الجمال القائم على خصيصة الذكاء وحده ، خصوصاً وأن سر الإبداع — في كثير من أشياء الطبيعة — لنز مجهول هيئات للكثير من العقول أن تنفذ إليه .

ثم ينتقل الزيات بعد ذلك إلى الحديث عن الجمال الطبيعي والجمال الصناعي فيقول إن جمال الطبيعة قائم في الغالب على القوة والوفرة ، في حين أن جمال الصناعة يستلزم أولاً وبالذات عنصر الذكاء . والواقع أن روعة الجمال الطبيعي — في نظر أديبنا الكبير — آتية من ناحية الحرية في الطبيعة ، وحرية الطبيعة هي قانونها العام ، لا تقوم عظمتها إلا به ، ولا تتجلى غايتها إلا فيه . والزيات هنا يربط جمال الطبيعة بانطلاقها وحريتها — كما فعل العقاد من قبل — فيقول إن شلالات النيل أجمل منظراً في العين من النوافير المنظمة « لأن الجمال المطلق يملأ خيالك بالتأمل الحالم ، وذهنك بالتفكير الرفيع ، وشعورك بالطرب الباسط » . وأما حينما ترين الضرورة على « الشيء » أو على « الحى » ، فهناك تجيء مظنة العبودية فتضيف إليه معنى من الحقارة والقبح يحطه ويشوهه . وهكذا الحال أيضاً بالنسبة إلى الجمال الصناعي : فإنه لا بد من أن يتقيد بالقواعد ويتحدد بالأصول ، ولكن الفنان في حاجة إلى الكثير من البراعة حتى يخفي تلك القيود ويصحب هذه الحدود . ومعنى هذا أن « العمل الفنى » لا بد من أن يتسم بسمات الطبع المرسل والإلهام الحر ، وإلا لجاء خلواً من الحياة ، والقوة ، والصدق الفنى . وتبعاً لذلك ، فإن الزيات لا يريد للفنان أن يكون مجرد « صانع » يتبع بعض القواعد ، أو مجرد « محترف » يلتزم ببعض الأصول ، بل هو يريد له أن يكون إنساناً « مبدعاً » . يستعين بذكائه من أجل تجاوز أصول الحرفة ، وتحطيم قواعد الصنعة . « وليس الجمال في الفن للمعنوى أو الحسى أن تحاكي الطبيعة محاكاة الصدى ، وتمثلها تمثيل المرأة ، وتنقلها نقل الآلة . تلك هي التبعية التي تنفي الذكاء ، والعبودية التي تسلب القوة . إنما عظمة الفن أن يفوق الطبيعة ؛ وإنما براعة الفنان أن يزيد في ترتيب صورها بالذكاء ، وفي تنويع تفاصيلها بالوفرة ، وفي بيان تعبيرها بالحياة ، وفي سلطان تأثيرها

بالقوة ، وفي حقيقة وقائمه بالسحر الموم والوشى الخادع ^(١) . وواضح من هذا النص أن الزيات يعد «الجمال الفني» أسمى بكثير من «الجمال الطبيعي» : لأن في «الجمال الفني» من القوة ، والوفرة ، والذكاء ، ما يفوق كل ما قد تنطوى عليه مشاهد الطبيعة ، من أمثال هذه السبات . وقد يكون الشيء الذي يقدمه لنا الفنان قبيحاً في عالم الطبيعة ، ولكن صدق التعبير عنه ، ودقة التصوير فيه ، والتماس المنفعة منه ، تجعل منه عملاً جميلاً في عالم الفن : كالوجه الدميم يرسمه المصور المبدع بريشته ، أو كالخلق الدميم يصوره الشاعر البارع بقلبه . وهكذا يتحقق جمال «العمل الفني» بالعظمة في إنتاجه ، والسعة في وسائله ، والحكمة في غايته . وحين يستعين الفنان بالجلل النفاذة ، والصور الأخاذة ، والظلال الرهيبية : فإنه يجعل من الحوادث المؤلمة والمناظر المحزنة والمواقف المؤثرة «تعبيرات فنية» تحمل من «التأثير» أكثر من كل ما تنطوى عليه مآسى الحياة وأحداث الواقع وصرف الزمان .

وأما إذا قلد المرء أصوات الطبيعة من غير تأليف ولا تنسيق ولا معنى ، أو إذا أقام شلالاً من الماء والمهجر يضارع به شلال أسوان ، أو إذا سرد بالكلام الموزون حادثة عادية من حوادث اليوم ، فهناك لا بد من أن يخطئه الفن ، وينزوى عنه الجمال . — ولو كانت كل مهمة الفن هي العمل على محاكاة الطبيعة ، أو هي الاقتصار على نسخ الواقع ، لكان الإبداع الفني مجرد عملية آلية تخلو تماماً من كل تعبير ، وتفقر في صميمها إلى عنصر الذكاء . صحيح أنه ليس من الفن في شيء أن يصغر الفنان الطبيعة ، أو أن يحتقر الواقع ، أو أن يتعلق بالتافه ، ولكن من المؤكد أن الاقتصار على تكرار الجمال الطبيعي ، أو تقليد الحقيقة الخارجية ، أو ترديد الواقع ، إنما هو أيضاً مجرد براعة تمكينية ليست من الفن في شيء . والزيات يعترف بسمو الجمال الفني على الجمال الطبيعي حين يقول : « انظر إلى تعجيب الطبيعة وتهاويل الفلك من العواصف والصواعق والبراكين ، تجدها في ذاتها جليلة رائعة ، ولكنك

(١) « وحى الرسالة » ، الجزء الأول ، ص ١١ .

تجدها في فن الشعراء والمصورين والمثاليين أجل وأروع . لقد وضعوا فيها شهوات النفوس ، وسلطوا عليها تصادم الأهواء ، وصوروها للأذهان في عالم من الآلهة الكملة في قواها المختلفة ، تتنافس في العجائب ، وتتصارع بالأهوال ، وتتغافى على اللذة . وسحر الفن الإغريقي في صمته وفي قطعه قائم على تجميل الظواهر المروعة في الطبيعة بالنوازع المتضاربة في النفس ،^(١) .

يبد أن الزيأت يعود فيقرر — في موضع آخر — أنه ليس من شأن الفن أن يمرض الطبيعة أو أن يناقضها ، وإنما من شأنه أن يحسنها ويزينها ويعمل أحسن مما عملت ، باتباع طريقتها ، واقتباس وسيلتها ، وملاحظة تطورها . وحجة الزيأت هنا أن الفنان كلما دنا من الطبيعة كان أنقى وأصدق ، لأن الطبيعة صادقة لا تعرف التزويق ، صريحة لا تقبل الرياء . وهو يضرب لنا مثلا فيقول : « انظر إلى أدب الجاهليين من العرب والإغريق ، تجد أظهر خصائصه الحقيقة والسذاجة والوضوح : ذلك لأن البدوي أو الهجرى يمتاز بقوة بصره وحدة سمعه ، وإن حاسته المعنوية التي تتصل بعينه وأذنه تمتاز كذلك بوضوح الإدراك وصدق الحساسة . وإذا كان ذوقه أضعف من ذوق المتمدن . في التحليل والتحديد والتمييز ، فإنه ثابت غير مضطرب ، خالص غير مشوب . » لقد اخترع البدوي المجازات البيانية والصور الخطائية ، قبل أن ينشأ القرن و يوضع البيان ..^(٢) . وعلى الرغم من أن الزيأت يعترف بأن الحقيقة الفنية تختلف في فهمها من شعب إلى شعب ، ومن قرن إلى قرن ، حتى تختلف في المكان الواحد ، وفي الزمان الواحد ، وفي الإنسان الواحد ، تبعاً للحالات . العواطف وانطباعات الحوادث واختلافات الميول ، إلا أن مرجع كل حكم من أحكام الذوق — في رأيه — إنما هو إلى الطبيعة التي هي القاضى الأعلى . ولما كان للطبيعة في نظره قانون نافذ على كل كائن ، فليس بدعاً أن نراه يقرر أنه قد كان للناس — قبل أن يوجد الفن — ذوق معنوى خلقته الطبيعة فيهم .

(١) المرجع السابق : ص ١٤ .

(٢) أحمد حسن الزيأت : « مطمح من البلاغة : الذوق » ، مجلة « الرسالة » ، العدد ٥٠٦ .

١٥ مارس سنة ١٩٤٣ ص ٧٠٢ .

كما تخلق الفراز ، وكان لهذه الحاسة من ميلها وتفوذها قاض يحكم على كل شيء فلا يخطئ حكمه . وإن الزيات ليمنى أن يحىء اليوم الذى نستطيع فيه أن نكون طبيعيين كالبدو : نستلم الواقع ونستوصى الطبيعة ! ولكنه يدرك صعوبة تحقق هذه الأمنية ، فيعقب على ذلك بقوله : « اليقين الذى لا ريب فيه أننا لا نستطيع ، لأن حياتنا قد أصبحت من التركب والتعقد والتصنع ، بحيث لا تجسد غريزة على جبلتها ، ولا عادة على طبيعتها ، ولا عاطفة من عواطف الناس على أصلها وحقيقتها . فنحن نتغزل من غير حب ، ونمدح من غير عاطفة ، ونصف ما لم نر ، ونقص ما لم يقع ، ونتمقص فى القصص أشخاصاً خياليين أو حقيقيين ، فتتكلم بلسانهم ، ونشعر بشعورهم ، فكيف نستطيع فى هذه الأحوال أن نجد العبارة والحرارة اللتين يجدهما البدوى أو المهجرى من دون كد ولا معاناة ؟ لقد جعلنا الطبيعة بالتصنع فناً ، فنبغى أن نجعل الفن بالتطبع طبيعة » (١) .

ويبقى أن تسأل : هل من الحق أن الطبيعة هى من « السكال » إلى الحد الذى نستطيع معه أن نقول إنها هى المرجع الأواحد لكل حكم من أحكام الذوق ؟ أو هل يكون من الصواب أن يقال إن الفنان كلما دنا من الطبيعة كان دائماً أصدق وأقرب ؟ ألسنا نلاحظ أن الطبيعة نفسها قد تخطئ ، فضلاً عن أنها قد تقدم لنا لوحات فنية بمعنى الكلمة ؟ وإذن فلماذا يأبى أديتنا العربى إلا أن يدعو الفنان إلى الخضوع للطبيعة ، فى حين أنه هو نفسه قد اعترف فى موضع آخر بأن الجمال الفنى أرق وأسمى من الجمال الطبيعى ؟ ألسنا نحيل الفن إلى مجرد بطانة تافهة للعالم الخارجى ، لو أننا تطلبنا من الفنان أن يستمد كل قواعده من الطبيعة ؟ ولو كانت كل مهمة الفنان هى الاقتصاد على استلزام الطبيعة ، أفلا يكون من واجبنا عندئذ أن نعلم بأن فن التصوير الشمسى (الفوتوغرافى) إنما هو الوريث الشرعى الأواحد لكافة الفنون الجميلة ؟ وإذا صح هذا ، أفلا يكون من العبث أن نتمسك بضروب ناقصة من المحاكاة ،

كتلك التي يقدمها لنا فن النحت أو فن الرسم ؟ ... صحيح أن الأستاذ الزيات حينما يدعونا إلى استلهام الطبيعة ، فإنه لا يرمى من وراء هذه الدعوة إلا إلى تأكيد أهمية « الصدق » في الإنتاج الفني ، وضرورة البعد عن التصنع أو التكلف في شتى التعبيرات الفنية ، ولكن من المؤكد أن النشاط الفني لا يخلو من عمليات تشكيلية تستلزم المهارة ، والصنعة ، والحيل التكنيكية . فليس من الخروج على الفن في شيء أن يصف لنا المرء ما لم ير ، أو أن يقص علينا ما لم يقع ؛ وإلا لكان علينا أن نستبعد من دائرة الفن تماماً كل تخيل إبداعى ، في حين أن الخيال الفني إنما هو المصدر الأصلي لكل نشاط جمالى !

زكى نجيب محمود

وأخيراً قد يكون في وسعنا أن نتحدث عن مفكر عربي آخر هو الفيلسوف ، والمنطقي ، والأديب ، والناقد الفني ، وعالم الجمال ، ألا وهو الأستاذ الدكتور زكى نجيب محمود . والمتتبع لنشاط هذا المفكر يعلم أنه في مقدمة المهتمين بفلسفة الفن والنقد الأدبي ، إلى جانب اهتمامه بقضايا الفلسفة العامة ومسائل المنطق الوضعي : فإن له دراسة قيمة بعنوان « فلسفة وفن » (سنة ١٩٦٣) تعرض فيها لموضوع الصورة في الفلسفة والفن ، وناقش فيها مشكلة تحليل « الذوق الفني » ، كما بحث فيها رسالة الفنان بالتفصيل . هذا إلى أن للدكتور زكى نجيب محمود سلسلة من الدراسات الفلسفية في تاريخ المذاهب الجمالية تناول فيها بالبحث فلاسفة عديدين مثل أفلاطون ، وأفلوطين ، وكانت ، وغيرهم . وأما في ميدان النقد الأدبي ، فإن لأديبنا العربي المعاصر صولات وجولات ، وهو صاحب دراسات قيمة في أدب العقاد ، وشرع البارودى ، والشعر الحديث ، ودور الانسان المعاصر في الأدب الحديث ، ومكانة الأدب في عصر العلم والصناعة ، وأبعاد القصة ، وريادة الأدب ، وأسلوب الكاتب ... الخ . وسنقصر حديثنا في الأسطر القلائل القادمة على « فلسفة الفن » ، عند زكى نجيب محمود ، على نحو ما بسطها لنا هو نفسه في أحدث مؤلف له وفي مقالات أخرى له متفرقة .

والحق أننا لو شئنا تعريفاً عاماً للفن عند مفكرنا العربي الكبير ، لكان في وسعنا أن نقول إن الفن عنده ضرب من ضروب الخلق المبتكر الجديد ، فهو ليس مجرد « تعبير » عما هو واقع في الطبيعة الخارجية من جهة ، وهو ليس مجرد « تعبير » عن نفس متعجه من جهة أخرى ، وإنما هو إبداع يضيف إلى كائنات الدنيا كائنات جديدة تحب لذاتها أو تكره لذاتها . ومثل هذا التعريف يستلزم أن يكون النشاط الفنى نشاطاً نوعياً مستقلاً ، فليس بدعاً أن نجد الدكتور زكي نجيب محمود يرفض كلا من نظرية « المحاكاة » التي تقول إن العمل الفنى مجرد نقل عن الطبيعة أو نسخ للحقيقة الخارجية ، ونظرية « التعبير » التي تقول إن العمل الفنى انعكاس لمواقف الفنان وأنفعالاته وحياته الباطنية . ولهذا يقرر الأستاذ الدكتور أن مهمة الناقد إنما تنصب على تحليل « العمل الفنى » نفسه ، دون الاهتمام بشخصية الفنان ، أو العمل على دراسة الظروف التي أحاطت بإنتاجه الفنى . وهو يقول في ذلك بصراسة إنه « لا يجوز للناقد . . . أن يسأل عن لوحة — مثلاً — قائلاً : ما مغزاها ؟ أو ما معناها ؟ لأنه لا منزى ولا معنى في الفنون ، إذ الفن « خلق » لسكان جديد . هل نسأل عن جبل أو عن نهر أو عن شروق أو غروب قائلين : ما مغزى ؟ وما معنى ؟ أو هل ترانا ننظر إلى التكوين وحده معجبين أو نافرين ؟ . . . وهكذا ينبغي أن يكون موقفنا إزاء العمل الفنى : لأنه خلق وإنشاء ، وليس كشفاً عن أى شيء كان موجوداً بالفعل ، ثم جاء الفن ليصوره ^(١) . . . » وواضح من هذا النص أن المفكر العربي لا يريد لنا أن نتسلل خلال العمل الفنى إلى ما وراءه في العالم الخارجى ، كما أنه لا يريد لنا في الوقت نفسه أن نتسلل خلال العمل الفنى إلى ما وراءه في نفس خالقه . ولا شك أن حرص الدكتور زكي نجيب محمود على تركيز كل اهتمامنا في « العمل الفنى » نفسه إنما هو الدليل الأكبر على تجاوبه مع التيارات الجالية

(١) د . د . زكى نجيب محمود : « فلسفة وفن » ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٣ ،

الحديثة التي أرادت لم الجبال أن يكون علماً موضوعياً قائماً بذاته ، في استقلال تام عن شتى العلوم الأخرى من رياضة ، وفيزياء ، وعلم نفس ، وعلم اجتماع . . إلخ .

يبدأ إيمان الكاتب العربي بأصالة النشاط الفني لم يمنعه من التقريب بين طبيعة الفن وطبيعة اللعب . وقد سبق لنا أن التقينا بهذه النظرية عند مفكر عربي آخر هو المرحوم الأستاذ سلامة موسى الذي استقى بذور هذه النظرية من بعض المفكرين الغربيين مثل شيلر ودارون وهربرت اسبنسر . ولا شك أن الدكتور زكي نجيب محمود — هو الآخر — قد استلهم في قوله بهذه النظرية بعض المفكرين الأجانب ، ولكننا نراه يحاول العمل على تجديدها والبحث عن حجج أخرى لتأييدها . وهو يبدأ حديثه عن الصلة بين الفن واللعب فيقول : « إن التلقائية في اللعب هي نفسها التلقائية في الفن . والتنفيس الذي يكون في اللعب هو نفسه التنفيس الذي يكون في الفن . والتزه عن الغرض في اللعب ، هو نفسه التزه عن الغرض في الفن . وأهم من هذا كله ، التعبير عن الكيان الإنساني في مجموعه — لا هذا العضو وحده أو ذلك العضو وحده — هو في اللعب وفي الفن على حد سواء . فأنت لا تدرى وأنت تلعب أبا لحواس تلعب أم بالعقل ، لأنك تلعب بكل ملكاتك في آن واحد . وكذلك في الفن إذ تشخص يبصرك إلى صورة أو تصفى بسمعك إلى نغم .. »^(١) ثم يستطرد الكاتب فيقول إن الفرد حين يلعب — كما لاحظ شيلر من قبل — إنما يصبح فرداً متكاملًا متحدًا ، إذ تخرج جميع قواه إلى الفاعلية النشطة . وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى الفن : إذ يجد الإنسان نفسه في مجال الفنون كائنًا متكاملًا بكل مقوماته ، غير منشطر ولا منقسم . وفضلًا عن ذلك فإن الناس منقسمون — في حياتهم العادية — إلى أهل فكر ، وأهل عمل ، وهذا الانقسام نفسه سبب من أسباب عجزهم عن التفاهم . ولكنهم بمجرد ما يجتمعون في دولة الفن ، فإن أبصارهم وأسماعهم — فيما يقول الدكتور زكي نجيب — تجتمع كلها على ملق واحد . .

(١) د فلسفة وفن ١٩٦٣٠٤ ، فصل بعنوان : « رسالة الفنان » ، ص ٢٣٢ — ٢٣٣ .

ولا شك أن الدكتور زكي نجيب محمود حينما قرب طبيعة الفن من طبيعة اللعب ، فإنه لم يكن يقصد مطلقاً إلى الانتقاص من قيمة النشاط الفني ، أو النزول بالفن إلى مستوى اللهو العاطل الذي لا طائل تحته ، وإنما كان يرى من وراء ذلك إلى تأكيد الطابع التلقائي للنشاط الفني ، وإبراز الصبغة التكاملية للفاعلية الجمالية . ولكننا إذا سلطنا معه بأن الفن لعب ولهو ، فكيف يتفق هذا مع ما سبق له تقريره من أن الفن خلق وإنشاء ؟ وهل ننسى أن النشاط الفني عمل جدى ينطوى على الكثير من الجهد والتفكير والتنظيم ؟ وماذا عسى أن يكون هذا التنزه عن الغرض في الفن ، بينما نحن نشاهد دائماً لدى الفنانين اهتماماً جدياً بإنجازهم وحرقتهم ، دون أن نجدهم يعدون نشاطهم مجرد حاجة إلى بذل جهد بدون أدنى غرض ؟ وقد نسلم مع الدكتور زكي نجيب بأن طبيعة الفن شيئاً من طبيعة اللعب ، ولكن أى لعب هذا الذى ينطوى عليه بناء منزل أو تشييد كاتدرائية ؟ وكيف يجوز لفلسفة جمالية تعترف برسالة الفنان ، وتدعو إلى ربط الفن بالمجتمع ، وتقرر أنه « لابد فى كل فن من الالتزام ، أن تنادى فى الوقت نفسه بأن الفن مجرد لعب أو تنفيس ؟

... هل أننا لو عدنا إلى حديث مفكرنا العربى المعاصر عن «رسالة الفنان» ، لوجدنا أنه يعلق أهمية كبرى على النشاط الفني فى المجتمع البشرى ، على أساس أن رسالة الفنان إنما هى غاطبة الإنسان من حيث هو إنسان على الإطلاق . فالنفس - فى رأيه - « اجتماعى » ولكن لا بالمعنى الذى يخدم به هذه الجماعة دون تلك ، بل بالمعنى الذى يخدم به المجتمع الإنسانى باعتباره أسرة واحدة . وسواء نظرنا إلى مسرحيات شكسبير ، أم إلى قصة دون كيشوت لسيرفانتيز ، أم إلى حكايات ألف ليلة وليلة ، أم إلى المساجد والمعابد والكاتدرائيات التى تفنن بنائها فى تشييدها بكل ما فى وسعهم من فنون البناء ، فإننا فى كل هذه المجالات لابد من أن نجد أنفسنا يراهم فنانين قد كتبوا ، وقد أنشدوا ، وقد شيدوا ، وفى أذهانهم الطبيعة الفنية على أسمى صورها ، فجاءت آثارهم « للإنسان » من أى بلد جاء وبأى مذهب دان ، وبأى لسان تكلم . وعلى حين

أن السياسة تمزق الناس قوميات متعارضة ، والعلم نفسه قد انصرف في طبقاته العليا إلى ما يخيم السياسة في أغراضها بما يزودها به من أدوات الفلك والدمار والتهديد والتخوف ، نجد أن الفن - والفن وحده - هو مناط الأمل للبشرية بأسرها : إذ في رحابه يتحقق تأخى الإنسان مع أخيه الإنسان . « وذلك لا يتحقق - بالطبع - إلا إذا أفلت الفنان من قبضة الدولة الواحدة فلا يجعل أدبه تبشيراً بما تريده تلك الدولة ، إنما يوجه أدبه إلى « الإنسان » .. » (١) .

وهنا قد يعترض معترض فيقول إنه إذا أريد للفنان الحديث اليوم أن يعود إلى احتلال مركزه في صميم الحياة الاجتماعية ، فلا بد لنا من أن نجعل من فنه « حرقة » ولا بد للدولة نفسها من أن تشرف على رعاية الفنون بوصفها ظواهر اجتماعية خطيرة الشأن ، خصوصاً وأن « القيمة الجمالية » هي في صميمها « قيمة اجتماعية » . ورد الدكتور زكي نجيب على هذا الاعتراض أن للفن - بلا شك - رسالة اجتماعية ، فإن متاحف الفن في كل عواصم العالم هي كالعنوان من الكتاب . هذا إلى أنه لا يمكن أن تقوم حضارة بدون فن ، كما أنه لا حضارة بغير اشتراك الأفراد في نشاط تتسق أطرافه على اختلافها في الظاهر . ولكن ، على الرغم من أن مفكرنا العربي لا ينكر وظيفة الفن الاجتماعية ، إلا أنه يخلع على « الالتزام » طابعاً إنسانياً واسعاً ، لا مجرد طابع اجتماعي ضيق . وهو يقول في ذلك بصراحة : لسنا نحن نقول إن حرية الفنان تجيز له أن يعبث بمادته الفنية كيف شاء ، فيجرى اللفظ أو اللون أو النغم كما تريده نزواته ، بل لا بد في كل فن من الالتزام . وأشد الالتزام هو التزام « الحق » كما يثمر عليه في دخيلة نفسه . فليس فناً ما ليس يلجم صاحبه دون الشطح الذي لا يعرف الحدود والقيود ، وإلا لكان كل حالم فناناً . فلئن كان الفنان بمثابة من يحلم لبني جنسه من البشر ، إلا أنه حلم منضبط بالقواعد والقوالب والمبادئ انضباطاً يقيده في حدود « الحق » الذي يريد الفنان أن يبيته في فنه » (٢) .

وقد نجد البعض في ربط مفهوم « الالتزام » بمفهوم « الحق » على هذه الصورة

(١) و (٢) « فلسفة وفن » ص ٢٣٤ ، ص ٢٣٥ .

تمسكاً للقضية ، أو مجرد عود إلى الفردية ، باسم نزعة إنسانية ضامنة ، ولكن الدكتور الأدب يعود فيؤكد أن الفن ليس شيئاً فردياً خاصاً بصاحبه وحده ، وإنما هو للناس أجمعين . ولم يخامر الناس أدنى شك في وظيفة الفن الاجتماعية ، اللهم إلا في أوائل القرن الماضي على أثر ظهور الحركة الرومانسية ، وأما قبل ذلك فلم يكن أحد يتردد في التسليم بأن الفن للمجتمع كله ، ولم يكن الشاعر ينشد لنفسه وإنما كان ينشد للناس ، وما كان للمثال أو الرسام أو الموسيقار ينحت التماثيل أو يرسم الصور أو يعزف الموسيقى ليكون ذلك بمثابة النجوى بينه وبين نفسه ، بل كان كل ذلك للناس أجمعين .

ولكننا حتى إذا سلطنا مع الدكتور زكي نجيب بأن الفنان ينتج للآخرين لا لنفسه ، وحتى إذا اعترفنا بأن النشاط الفني هو في صميمه ظاهرة بشرية ، فهل يترتب على ذلك بالضرورة ألا يكون الفن حاجة إنسانية تنبع من الفرد وترتد في النهاية إلى الفرد؟ أو بعبارة أخرى : هل يكون في مجرد القول بأن الفنان ينتج للناس أجمعين ، ضمان كاف لقيام الفن بوظيفته الاجتماعية ؟ هذا ما يبدو أن الأستاذ الدكتور يرد عليه بالإيجاب ، فإننا نجد يحاول التوفيق — في رحاب الفن — بين النزعة الفردية والنزعة الاجتماعية ، فيختم حديثه عن رسالة الفنان ، بقوله : « والدعوة التي ندعو إليها في رسالة الفن ماذا تكون ، إنما تحقق الفردية العزيزة على أصحابها ، كما تحقق في الوقت نفسه اشتراك الناس في فاعلية واحدة ، وهي أن يتجه الفنان إلى حقيقة الإنسان في آلامه وآلامه ، وخواطره ومشاعره ، ليلقي في عراشه كل إنسان . » والحق أن الأستاذ الدكتور حين يتحدث عن « الفردية » ، فإنه لا يعنى بها تأكيد الفرد لذاته في وجه مجتمعه ، بل هو يعنى بها أن الفرد جزء من نسيج المجتمع ، كالقطة الواحدة لا يتم معناها إلا وهي في عبارة تشملها وتشمل غيرها في بناء حكم الروابط والصلات . وكما أننا لم نعد نقول (مثلاً) : الفرد حيال المجتمع ، بل أصبحنا نقول : الفرد في المجتمع ، فكَذلك لم يعد في وسعنا أن نقول : الفنان حيال المجتمع ، بل الفنان في المجتمع . وقد كان الفنان —

فيما مضى — ينتج الفن لشخص معين يراه ، فكان يمكن عندئذ تصويره في حياة فردية إلى حد ما . وأما اليوم فهو بحاجة إلى جمهور يفعل بفنه ليشتري ثمرات فنه^(١) .

ولكن ، إذا كان من الحق أنه لا يمكن أن يقوم فن بدون مجتمع ، وأنه لا يمكن أن تكون ثمة قيمة جمالية بدون جمهور ، فهل يوافق الأستاذ الدكتور على القول بأن الفنان « صنيعة المجتمع » ، وأن العمل الفني هو مجرد صدى للعقل الجمعي أو انعكاس للبيئة الاجتماعية ؟ وبعبارة أخرى هل يسلم أديبنا العربي بأن الجمال الفني هو مجرد ظاهرة اجتماعية نسبية ، ينظمها المجتمع ، ويحيطها بسياج من الجوانب الاجتماعية ؟ وإذا كانت رسالة الفنان — في رأيه — هي « مخاطبة الإنسان من حيث هو إنسان » ، فهل نفهم من هذا أن « الإنسان » الذي يخاطبه الفنان ، هو الإنسان السكلي أو الإنسان العام ، لا إنسان عصره ويئنه . . . كل تلك أسئلة قد لا نجد لها إجابات حاسمة لدى الدكتور زكي نجيب محمود ، وإن كنا نلاحظ أن نزعه الإنسانية قد أملت عليه تأكيد العنصر الفردي في النشاط الفني . ولعل هذا هو السر في تلك التفرة الحادة التي طالما أقامها مفكرنا العربي بين « العلم » و « الفن » ، على اعتبار أن العلم هو العلم بغض النظر عن أشخاص منتجيهِ ، في حين أن العلاقة وثيقة في الفن والأدب بين الآثار ومنتجيها . والحق « أن الأمر هنا مختلف عنه في حالة العلم والعالم ، لأنك لا تستنتج شخصية العالم من علمه ، وأما في الفن والأدب ، فالمفروض أن تكون ثمة رابطة بين صاحب الأثر وأثره ، بحيث تستطيع أن تستنتج شخصه من أثره^(٢) . ولا شك أن أمثال هذه الأحكام قد تعود بنا من جديد إلى العبارة المأثورة القائلة : « العلم نحن ، والفن أنا » .

(١) د. زكي نجيب محمود : « طراز من الفردية جديد » ، مقال بمجلة « الفكر المعاصر » ، العدد ١٢ ، فبراير سنة ١٩٦٦ م ص ١٣ .
(٢) د. زكي نجيب محمود : « بين الفكر وبساره » ، مجلة « الفكر المعاصر » ، العدد ١٣ ، مارس سنة ١٩٦٦ م ص ١٣ .

ونحن نجد الدكتور زكي نجيب يحاول - في موضع آخر - إقامة تفرقة أخرى بين « العلم » و « الفن » ، قراء يقرر أن ما يميز « الفنون » في مختلف أولئها عن « العلوم » ، إنما هو اهتمامها الواضح بالمفردات ، في حين أن العلوم لا تتم إلا بالكميات . ومعنى هذا أن موضوعات العلوم جوانب مجردة من الواقع ، انتزعها العلماء من المفردات التي يشاهدونها ، في حين أن موضوعات الفنون هي هذه المفردات في نفرادها . « فلو لحظت صفة تميز البقر - مثلاً - فمزلتها بذهنك جانباً ، فقلت إن البقر يجتر ، كنت بمثابة العالم ، لأنك جردت صفة واحدة من مجموعة صفات لا توجد في العالم الواقع إلا مركبة مشتبكة ، أى انتزعتها وحدها ، مع أنها لا توجد في الدنيا الحقيقية وحدها ، ثم لأنك عميت هذه الصفة بين البقر جميعاً . أما إذا استوقفت نظرك بقرة واحدة بشئ ، فصورتها رسمياً أو كلاماً أو نحتاً ، بحيث تثبت لها فرديتها التي لا تشترك فيها مع سائر البقر ، فأنت هاهنا بمثابة الفنان . »^(١) وهذا السلام يعيد إلى أذهاننا بعض عبارات برجسون ، خصوصاً في كتابه « الضحك » ، حيث نراه يتحدثنا عن فردية « العمل الفني » ، كما يذكرنا ببعض أحاديث كاسيرر ، خصوصاً في كتابه « مقال عن الإنسان » ، حيث نراه يبرز ما في العلم من « تجريد » و « تعميم » . ولكن المهم هنا أن الدكتور زكي نجيب عمود يربط العلم بعمليات التجريد والتعميم التي توصلنا إلى حقائق عامة تنطبق على هذا وذاك ، بينما نجدته يربط الفن بعمليات التجسيد والتخصيص التي تقوم فيها بالنقاط موقف فرد عما يمج به العالم من حولنا ، لكي تصور ما فيه من حالة جزئية فريدة لا نظير لها .

يبد أن الأستاذ الدكتور يلاحظ أن مثل هذه النظرة إلى الفن قد لا تنطبق على شتى الاتجاهات الفنية المعروفة ، ولذلك فإننا نجدته يحاول تصنيف الاتجاهات الفنية المختلفة عن طريق الرجوع إلى الأساس الفلسفي لكل اتجاه منها . وهذه المحاولة التي لا تخلو من مهارة قد أدت به إلى حصر الاتجاهات الفنية في المواقف الخمسة الآتية : -

- ١ - موقف المدرسة التكميلية ، ومرده إلى النظرية الفيثاغورية في الفلسفة .
- ٢ - موقف الفن التجريدي ، ومرده إلى النظرية الأفلاطونية في المثل .
- ٣ - موقف الفن الكلاسيكي ، ومرده إلى النظرية الأرسطية في المادة والصورة .
- ٤ - موقف المدارس التعبيرية والسيرالية ، ومرده إلى التحليل النفسي للشعور والاشعور .
- ٥ - موقف المدارس الشكلية المحضة ، ومرده إلى المدرسة الجمالية الحديثة التي نادى باستقلال الفن في عالم ثالث قائم بذاته ، بين الطبيعة والذات^(١) .
ولا يتسع المقام لمناقشة هذا التصنيف الفلسفي للاتجاهات الفنية ، وإنما حسبنا أن نشير إلى ما قد يكون فيه من تداخل بين بعض الأقسام ، خصوصاً بين الاتجاهين الثاني والخامس . ولكن الذي يعنيننا من هذه الدراسة أنها قد تضمنت بحثاً عميقاً لمشكلة « الصورة » في الفن ، فلم تقتصر على رسم بعض الخطوط المتوازية بين الاتجاهات الفنية المختلفة ، والمواقف الفلسفية التي استندت إليها (ضمناً أو صراحة) ، بل هي قد امتدت أيضاً إلى مناقشة بعض المفاهيم الحديثة للفن - وهكذا استطاع الدكتور زكي نجيب محمود أن ينفذ بفلسفة الفن في الفكر العربي المعاصر إلى مجالات جديدة ، نقول مثلاً أن يتعاطف مع القائلين بأن الفن إبراز لحقائق الأشياء في تكوينها الهندسي ، وشرح لنا دور « الرمزية » في الفن قديماً وحديثاً ، وأعلن بصراحة أن القول بأن الجمال هو غاية الفن إن هو إلا السذاجة بعينها ، ولم يجد مانعاً من التوقف عند مشكلة الأشكال الخاصة ، من أجل البحث عن بعض أسرار الانسجام في « الصورة الفنية » ... إلخ إلخ .

(١) « فلسفة وفن » ، ص ٢٠٧ .

المراجع

[ستقتصر في هذه القائمة على إيراد الصادر الأساسية ، مرتبة بحسب ترتيب الحروف الأبجدية لأسماء المؤلفين] :

(١) المراجع الأجنبية

1. **Alain** (E. Chartier, dit) : "Système des Beaux-Arts", Paris, Gallimard, 1926.
2. **Alain** : "Vingt Leçons sur les Beaux-Arts", Paris, Gallimard, 1931.
3. **Alain** : "Propos sur l'Esthétique.", Paris, P.U.F., 1949.
4. **Alain** : "Les Arts et les Dieux.", éd. G. Bénézé, Préface. A. Bridoux, Paris, Gallimard, 1958.
5. **Bayer** (Raymond) : "Essais sur la Méthode en Esthétique", Paris, Flammarion, 1953.
6. **Bayer** (R.) : "Traité d'Esthétique", Paris, Armand Colin 1956.
7. **Bayer** (R.) : "Histoire de l'Esthétique.", Paris. Armand Colin, 1961.
8. **Bayer** (R.) : "L'Esthétique Mondiale au XXe Siècle", Paris, P.U.F., 1961.
9. **Bergson** (Henri) : "Œuvres", Paris, P.U.F., Ed. du centenaire, 1960.
10. **Camus** (Albert) : "Le Mythe de Sisyphe.", Paris, Gallimard; 1942.
11. **Camus** (A.) : "L'Homme Révolté", Paris, Gallimard, 1951.
12. **Cassirer** (Ernest) : "The Philosophy of Symbolic Forms.", 3 vol., New-Haven : Yale University Press, 1953, 1955, 1957.

13. Cassirer (E) : " Essay on Man. ", Canada, 1954.
14. Croce (Benedetto) : " Esthétique, comme Science de l'Expression et Linguistique Générale ", traduction française, Paris, Girard-Brière, 1904.
15. Croce (B.) : " Bréviaire d'Esthétique ", trad. franç. par C. Bourgin, Paris, Payot, 1923.
16. Collingwood (R. G.) : " The Principles of Art ", London, Milford, Oxford University Press, 1938.
17. Dewey (John.) : " Art as Experience ", N.-Y., C. P. Putman's sons, 1934.
18. Dewey (J.) : " The Philosophy of Art ", New-York, The Dial Press, 1929.
19. Dufrenne (Mikel) : " Phénoménologie de l'Expérience Esthétique ", 2 volumes, Paris, P.U.F., 1953.
20. Feldmann (Valentin) : " L'Esthétique Française Contemporaine ", Paris Félix Alcan, 1936.
21. Focillon (Henri) : " La Vie des Formes ", Paris, Leroux, 1934.
22. Heidegger (Martin) : " Chemins qui mènent nulle part ", trad. franç. par W. Brokmeier, Gallimard, 1962.
23. Lalo (Charles) : " Introduction à l'Esthétique ", 2e éd., Paris, Colin, 1912.
24. Lalo (Ch.) : " Notions d'Esthétique ". Paris, 4e éd., P.U.F., 1952.
25. Lalo (Ch.) : " L'Expression de la Vie dans l'Art. ", Paris, Alcan, 1933.
26. Lalo (Ch.) : " L'Art loin de la Vie ", Paris, Vrin, 1939.
27. Lalo (Ch.) : " L'Art près de la Vie ", Paris, Vrin, 1942.
28. Lalo (Ch.) : " Les grandes évasions esthétiques ", Paris, Vrin, 1947.
29. Langer (Susanne K.) : " Philosophy in a New Key. ", A Mentor Book, New-York, 9th printing, 1958. (First Ed., 1942).
30. Langer (Susanne K.) : " Feeling and Form. ", London, Routledge, 1953.
31. Langer (S. K.) : " Philosophical Sketches ", John Hopkins Press, Baltimore, 1962.

32. Langer (S.K.) editor : "Reflections on Art", John Hopkins Press, Baltimore, 1958.
33. Malraux (André) : "Les Voix du Silence", Paris, Gallimard, 1951.
34. Malraux (A.) : "Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale", Paris, Gallimard, III. volumes, 1952-1954.
35. Merleau-Ponty (Maurice) : "Signes", Paris, Gallimard, 1960.
36. Merleau-Ponty (M.) : "Le Visible et l'Invisible", Paris, Gallimard, 1961.
37. Read (Herbert) : "The Philosophy of Modern Art", Faber and Faber, London, 1952.
38. Read (H.) : "The Meaning of Art", London, A Pelican Book, 1954.
39. Read (H.) : "The Forms of Things Unknown", London, Faber and Faber, 1960.
40. Santayana (George) : "The Sense of Beauty", New-York, Scribner, 1918.
41. Santayana (G.) : "Reason in Art", New-York, Scribner, 1923.
42. Sartre (Jean-Paul) : "L'Imaginaire", Paris, Gallimard, 1940.
43. Sartre (J—P.) : "Situations, II", Paris, Gallimard, 1948.
44. Sartre (J—P.) : "Critique de la Raison Dialectique", Paris, Gallimard, 1960.
45. Souriau (Etienne) : "L'Abstraction Sentimentale", Paris, Hachette, 1925.
46. Souriau (E.) : "Perfection Vivante et Perfection Formelle", Paris, Hachette, 1925.
47. Souriau (E.) : "L'Avenir de l'Esthétique", Paris, F. Alcan, 1929.
48. Souriau (E.) : "La Correspondance des Arts", Paris, Flammarion, 1947.
49. Souriau (E.) : "Les Deux-Cent-Mille situations dramatiques", Flammarion, Paris, 1950.
50. Souriau (E.) : "L'Ombre de Dieu", Paris, P. U. F., 1955.

(ب) المراجع العربية

- (١) أحمد حسن الزيات : « وحى الرسالة » القاهرة ، مطبعة الرسالة ، ١٩٤٠
 - (٢) » » » : « دقق عن البلاغة » ، القاهرة ، مطبعة الرسالة ، ١٩٤٤
 - (٣) توفيق الحكيم : « تحت شمس الفكر » ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٤١
 - (٤) » » : « زهرة العمر » ، مكتبة الاداب ، القاهرة ، ١٩٤٣
 - (٥) زكريا إبراهيم : « مشكلة الفن » ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٩
 - (٦) » » : ترجمة عربية لكتاب ديوى « الفن خبرة » دار النهضة العربية ، ١٩٦٣
 - (٧) زكى نجيب محمود : « فلسفة وفن » ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٣
 - (٨) » » » : « شروق من الغرب » ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٣
 - (٩) سلامة موسى : « فى الحياة والأدب » مطبعة المجلة الجديدة ، (بدون تاريخ)
 - (١٠) » » : « المجلة الجديدة » مجلدات السنة الأولى يناير — ديسمبر سنة ١٩٣٠
 - (١١) عباس محمود العقاد : « مطالعات فى الكتب والحياة » ، التجارية ، القاهرة ، ١٩٢٤
 - (١٢) » » : « يوميات — ا » ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣
- (عدا مقالات أخرى متفرقة منشورة بمجلة « الرسالة » فى السنوات من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٥)

فهرس تحليلي

تصدير	٣ - ٤
مقدمة	٦ - ١٣

الفلسفة وصف شامل للخبرة البشرية — اهتمام الفلاسفة بالحجرة الجمالية — أفلاطون
يهتم بعاهية الجمال — هيجل يبحث عن فكرة الجمال — علم الجمال علم وصفي لا معيارى
— دور كتاب « كانت » في تاريخ الدراسات الجمالية — فلاسفة القرن التاسع عشر —
تولستوى يضع الفن إلى جوار الأخلاق والدين — النزعة الاجتماعية في علم الجمال —
حركة علم الفن العام في بداية القرن العشرين — اختلاط الفلسفة بالأدب — تعدد
التيارات الفلسفية — النزعة الإنسانية في الفن وعلم الجمال — الغرض من هذا الكتاب.

الفصل الأول :

فلسفة الفن عند برجسون . . . ١٦ - ٣٩

ليس لبرجسون كتاب مستقل في علم الجمال — صلة الفن بالفلسفة عنده — علاقة
الدافع الفن بالإدراك الحسى — الإدراك الجمالى عند الإنسان — الفنان يدرك فردية
الأشياء — أمثلة مستقاة من فن التصوير — الفن يستلزم الاتصال عن الحياة —
الملكة الجمالية — خصائص العمل الفن — دور الاتصال في عملية « الإبداع الفن » .
— صلة فلسفة الفن بواقعية برجسون للتيافيزيقية — إغفال برجسون لدور الصنعة في
الإنتاج الفن — الفنان لا يعرف الأشياء بل العلاقات — الخلط بين الحدس والإدراك
الجمالى — عزل برجسون للفنان عن التاريخ والمجتمع — محاسن نظرية برجسون
ومساوئها .

الفصل الثانى :

فلسفة الفن عند كروتشه . . . ٤٢ - ٦٦

تقسيم كروتشه لمعرفة البشرية إلى معرفة حدسية ومعرفة منطقية — مكانة الجمال
بين غيره من القيم — الفن عيان أو حدس — ليس الفن مجرد ظاهرة طبيعية —
كروتشه ينكر أن يكون غرض الفن هو تحصيل اللذة — الفن أيضاً ليس مجرد فعل

أخلاقي — كروتشه يضع الفن في مقابل العلم — مشكلة الصلة بين العيان والوجدان .
 — الشكل والمضمون — نظرية كروتشه في التعبير — ليس مئة جمال طبيعي —
 رفض كروتشه لنظرية المحاكاة — الشعر هو اللغة الأصلية للجنس البشرى — صلة الفن
 باللغة — الاتصال بين الفنان وغيره من الناس — الفن أداة تواصل بين البشر — الفن
 للفن — معنى استقلال الفن في نظرية كروتشه — هدف مفهوم « الحداثة » في هذه
 النظرية — مغالاة كروتشه في التزعة الثنائية — إهماله لمصدر المادة — الفن صناعة
 وعمل أكثر مما هو حلم وتخيل . . .

الفصل الثالث :

فلسفة الفن عند سانتايانا ٦٨ — ١٧

سانتايانا شاعر وفيلسوف — إنكاره لعلم الجمال — تفرقه بين معنيين للفن :
 أحدهما عام والآخر خاص — القيم الجمالية والقيم الأخلاقية والقيم العملية — تمييز اللغة
 الجمالية عما عداها من لذات — الصلة بين الجمال واللذة — الجمال والخير الأخلاقي —
 دور الوظائف الحيوية في إدراك الجمال — أهمية النضر الحسى أو للادى — دور الشكل
 أو الصورة — حجة سانتايانا على القيم الرومانتيكية — عنصر التعبير — صلة الفن
 بحياة العقل — اهتمام سانتايانا بفنون اللغة — صلة الفن بكل من الأخلاق والحياة —
 الخير هو الحيط الأوسع في نسيج الجمال — للآخذ التي وجهت إلى نظرية سانتايانا —
 الحجة الجمالية عنده قد استحالته في النهاية إلى خبرة ميتافيزيقية أو صوفية . . .

الفصل الرابع :

فلسفة الفن عند ديوى ١٠٠ — ١٣٢

تزع ديوى الفلسفة العامة — ربطه للخبرة الجمالية بالخبرة المادية — الفن وثيق
 الصلة بالحضارة عموماً — النافع والجميل — أسباب ظهور التصور الانعزالي للفن —
 تحليل الخبرة الجمالية — العملية الفنية في الإنتاج والعملية الجمالية في الإدراك — مشكلة
 التعبير الفني — دور الاتصال في صميم عملية التعبير — أهمية التنظيم والصياغة في الإنتاج
 الفني — علاقة الفن بالطبيعة — رسالة الفن في تحقيق التواصل بين البشر — فضل
 نظرية ديوى على الدراسات الجمالية — أهمية ربط الخبرة الجمالية بالخبرة العادية —
 هل يكون النشاط الفني مجرد ظاهرة مصاحبة لكل خبرة حيوية ؟ الطابع البرهجماني
 أو العملي لفلسفة ديوى في الفن — ليست الخبرة الجمالية مجرد إدراك حسى نافع أو سار . . .

الفصل الخامس :

فلسفة الفن عند ألان . . . ١٣٤ — ١٤٩

ألان ليس مجرد أديب بل هو أيضاً فيلسوف — اهتمامه بدراسة الفنون الجميلة — الفنان عنده صانع قبل أن يكون فناناً — اهتمام الفنان منصرف إلى « الموضوع » نفسه — الفارق بين الفن والصناعة — المدرسة الأولى للفنان هي الطبيعة — أهمية احتكاك الفنان للمستمر بالواقع — الصلة بين الفن والحرفة — ليس « التخيل » هو « العمل الفني » — الفنان لا يصدر إلا عن ذاته — مكانة الفنان إلى جانب « القديس » وأ « الحكيم » . — علاقة القيمة الجمالية بالقيمة الأخلاقية — نظرية التطهير (الكاريسيس) — مشكلة تصنيف الفنون — الطابع الإنساني للفن بوصفه لغة نوعية — نماذج لبعض الفنون — عناية ألان بإبراز دور المادة في النشاط الفني — بعض المآخذ التي يمكن أن توجه إليه . . .

الفصل السادس :

فلسفة الفن عند مالرو . . . ١٥٢ — ١٧١

كيف اتجه اهتمام مالرو إلى فلسفة الفن — قيمة إنتاجه في هذا المضمار — المتحد الخيالي — ليس الفن مجرد لغة أو تعبير بل هو أداة تثير — الفن للانسان — استبعاد المحاكاة أو التقليد — نظر الفنان موجه نحو العالم الفني لا العالم الطبيعي — الفارق بين عيان الفنان وعيان الرجل العادي — نظرة إلى الفنون التمثيلية — فن الأطفال وفن البالغين — حياة كل فنان مبتدئ إنما تبدأ بالنقل عن كبار الفنانين — مشكلة الصلة بين الطبيعة والفن — زعجة مالرو الإنسانية — الفن ينقلنا من عالم القضاء والقدر إلى عالم الوعي والحرية — نقد هذه الفلسفة : الفنان إنسان متواضع لا نصف — إله — دكتاتورية للتلف — دور الطبيعة في تعليم الإنسان . . .

الفصل السابع :

فلسفة الفن عند ميرلوبونتي . . . ١٧٤ — ٢٠٢

إنتاج ميرلوبونتي الفلسفي — نظرة عامة إلى المذهب — مقارنة التصوير باللغة — وظيفة « التمثيل » في فن التصوير هي البحث عن « العلامات » — دور الإدراك الحسي في الفن — عنصر الإحالة المتبادلة بين الفنان والعالم — أهمية « الأسلوب » أو « الطراز »

— الفن التجريدى نفسه تعبير عن صلة ما للإنسان بالعالم — الفنانون هم مجرد بشر عاديين — المواقف المشتركة والاتجاهات المتشابهة بين الفنانين — الفنان الكلاسيكى والفنان الحديث — تاريخ الفن لا يخلو من عنصر « تراكم » أو « تجميع » — الأثر السوء للمتحف الحديث على حيوية الفن — مشكلة الصلة بين حياة الفنان وعمله الفنى — وحدة الفن — الدلالة الأصلية للفعل التصويرى من حيث هو ظاهرة إنسانية عامة — بعض مآخذ يمكن أن توجه إلى فلسفة ميرلوبوتى فى الفن — غموض بعض التصورات الجمالية عنده . . .

الفصل الثامن :

فلسفة الفن عند كاي ٢٠٤ — ٢٢٨

كاي عالم الجمال — الفرق بين الفنان والفيلسوف — دور « اللعب » فى حياة الموجود البشرى — الفنان بين تقبل الواقع والتمرد عليه — الثورات المختلفة على الفن — موقف المدمية الروسية — حكم الماركسية على الفن — السبب فى حملات الثوريين على النشاط الفنى — تأثر ألبير كاي بالرو — تطبيق المفهوم الإبداعى للفن على كل من الموسيقى والنحت والتصوير والرواية — التمرد فى العمل الروائى هو بحث عن « الوحدة » — ما هية الرواية فى الأدب الأمريكى والأدب الفرنسى — ليس هناك فن شكلى خالص ، ولا فن واقعى محض — ليست الرواية الواقعية مجرد ترديد عقيم للواقع — الفن المدمى — دور الفنان فى المجتمع الحديث — ضرورة الجمع بين « الثورة » و « الإبداع » — نظرة عامة إلى فلسفة كاي فى الفن .

الفصل التاسع :

فلسفة الفن عند سارتر ٢٣٠ — ٢٥٦

مؤلفات سارتر فى فلسفة الفن وعلم الجمال — نظرية سارتر فى الخيلة — علاقة الخيال بالإدراك الحسى — هل للوضع الجمالى هو مجرد « لا واقعى » ؟ — على أى أساس وحد سارتر بين « التخيل » و « اللاواقعى » ؟ — مناقشة فونومولوجية لنظرية سارتر فى التخيل — مقارنة بين آراء سارتر فى كتاب « التخيل » وكتاب « ماهو الأدب » — الأدب هو وحده الفن الملتمزم — صلة الالتزام بالحرية — وظيفة الأدب الاجتماعية — اهتمام سارتر بدراسة علاقة الكاتب بحرية القارئ ومسئولية الأديب عن الكتابة أو عدم الكتابة — ديالكتيك الثبات وللوضوع عند كل من الكاتب والقارئ —

الفرق بين النثر والشعر : الألفاظ عند كل من الناثر والشاعر — سارتر ينفي الالتزام عن الشاعر — دور « الأسلوب » في فن الكتابة — الآمر الجمالي والآمر الأخلاقي — ارتباط فن الكتابة بنظام الديمقراطية — الأديب منخرط دائماً في معركة الحرية — نقد نظرية سارتر في « الالتزام » — وقفة قصيرة عند مذهب سارتر في الجمال — مقارنة سريعة بينه وبين مذهب برجسون — هل « التخيل » هو كل شيء في الموضوع الجمالي ؟ أليس هذا الموضوع مجرد « شيء » واقعي ؟

الفصل العاشر :

فلسفة الفن عند هيدجر . . . ٢٥٨ — ٢٧٣

وجودية هيدجر — وجودية سارتر — منهج الظواهر — اهتمام هيدجر بتطبيق هذا المنهج على الظاهرة الفنية — الأصل في « العمل الفني » هل يمكن تحديد ماهية « الفن » بالرجوع إلى « الأعمال الفنية » ؟ — مسألة « الدور » في صلة الفن بالعمل الفني — هل يكون « العمل الفني » مجرد « شيء » ؟ النظرات المختلفة إلى مفهوم « الشيء » — مقارنة سريعة بين الموضوع التقني والعمل الفني — طبيعة الإنتاج الصناعي — هل العمل الفني مجرد « نتاج » أو « شيء » مصنوع ؟ — مثال للوحة فان جوخ — موقف هيدجر من نظرية المحاكاة أو التقليد — حقيقة « العمل الفني » — تحليل هيدجر لمفهوم « الحقيقة » — الصراع بين « الأرض » و « العالم » — صلة الفن بالحقيقة — الشعر جوهر الفنون — علاقة اللغة بالفن — نظرة عامة إلى فلسفة هيدجر في الفن .

الفصل الحادى عشر :

فلسفة الفن عند كاسير . . . ٢٧٦ — ٣٠٥

حياة كاسير وإنتاجه العلمى — الفن عنده مظهر من مظاهر الحضارة البشرية كالأسطورة والدين واللغة والتاريخ والعلم — هد كاسير لنظرية المحاكاة — نظرية كروتشه في الحدس — الفن ليس مجرد تعبير — الفن شكل من الأشكال الرمزية — لا موضع للترقة بين الفنون التمثيلية والفنون التعبيرية — نقد نظرية أفلاطون وتولستوى في الفن — هل هناك عملية « تطهير » أو كاترميس في الفن ؟ — دور « الانفعال » في الفن — الجمال في الطبيعة والفن — النظرية الكلامية والنظرية الرومانتيكية في الفن — مناقشة النظريات السيكلوجية — الفن ليس مجرد لعب — هل من علاقة

بين الفن والحلم — نقد كاسير لنظرية برجسون — معقولة الظاهرة الفنية وارتباطها بعملية الصياغة أو التنظيم — التفرقة بين العلم والفن — أهمية فلسفة كاسير الجمالية .

الفصل الثاني عشر :

فلسفة الفن عند سوزان لانجر . . . ٣٠٨ — ٣٢٨

إنتاج لانجر الفلسفي وتأثيرها بكاسير — الصبغة الرمزية للفن — نقد الوضعية المنطقية — العمل الفني ليس مجرد صيحات انفعالية — القيمة الحضارية للفن — تعريف الفن بأنه عملية إبداع لأشكال قابلة للإدراك الحسي تكون معبرة عن الشعور البشري — أهمية مفهوم « الشكل » أو « الصورة » في الفن — اللغة لا تنهض بالتعبير عن الوجدان البشري — الانفعال ليس مجرد ظاهرة لا معقولة — الرموز الفنية تشير إلى معان أو دلالات — وظيفة الفن هي إحالة الوجدان إلى حقيقة موضوعية — موقف لانجر من نظرية مدرسة التحليل النفسي إلى الفن — الموسيقى باعتبارها خير نموذج للشكل الخالص الخالي من كل مادة — دراسة لانجر لفن للموسيقى بوصفها « صورة منطقية » لحياتنا الوجدانية — الفارق بين الرمزية الموسيقية والرمزية اللغوية — ازدواج المضمون للموسيقى — العمل الفني لغة رمزية ذات معان أو دلالات — نظرة سريعة إلى فلسفة سوزان لانجر في الفن — إبراز هذه المفكرة لأهمية التربية الفنية وتأكيدها للقيمة الحضارية للفن .

الفصل الثالث عشر :

فلسفة الفن عند هيربرت ريد . . . ٣٣٠ — ٣٤٩

حياة هيربرت ريد وإنتاجه الفلسفي والأدبي — تأثره بكل من برجسون وكروتش وكاسير ولانجر — اتجاهه الجمالي وصلته بالفلسفة الوجودية — هل من تفرقة حاسمة بين العلم والفن ؟ — الفنان يهدف إلى تقرير « حقيقة » — موضوعية « العمل الفني » — الفن لغة رمزية لا مجرد وسيلة للتمتع أو اللذة — الفن أيضاً نشاط عرفاني — نوع المعرفة الفنية — أهمية النشاط الإدراكي — حدود اللغة ليست هي الحدود النهائية للنشاط البشري — إغفال المجتمع للتربية الفنية — أهمية دراسة الصور أو الأشكال — مشكلة الإبداع الفني — دور النشاط الفني في بناء الشخصية — من علم الجمال إلى الفلسفة العامة .

الخاتمة :

بين فلسفة الفن وعلم الجمال : سوريو وباير ٣٥٠ — ٣٦٧

النظرة التقليدية إلى علم الجمال بوصفه علماً معيارياً — ليس « الجليل » هو موضوع الاستطيقا الحديثة — شارل لالو يستبقى مفهوم « أهمية الجمالية » — الاتجاه الحديث في استبعاد مفهوم « القيمة » — نظرية سوريو في علم الجمال بوصفه علماً شيئاً — الصورة والمادة — علم الجمال علم كوني لاذهني — الاستطيقا هي علم الأشكال أو الصور — قد سارع لهذا للذهب — المحاولة الثانية في مجال الدراسات الجمالية : ريمون باير يحاول وضع منهج استطيقا على — قواعد هذا المنهج — الاهتمام بالعمل الفني من حيث هو واقعة موضوعية عينية — بين الواقعية والثالية في الفن — استبعاد كل استطيقا ذهنية — علم الجمال لم يعد مجرد فلسفة فن — الحكم الجمالي حكم موضوعي — دراسة نقدية لنظرية باير — القولات البنائية والقولات الوجدانية — الصلة بين الذات والموضوع — الموضوع الجمالي ليس مجرد « شيء » بل هو « شبه ذات » — عيوب النزعة للموضوعية المتطرفة — كيف يمكننا أن نعرف علم الجمال ؟

تذييل :

فلسفة الفن في الفكر العربي المعاصر . . . ٣٦٩ — ٤٠٧

نظرة عامة إلى الفكر العربي المعاصر — مذهب العقائد في الربط بين الجمال والحركة — هل الفن عام أم خاص ؟ — دور « الفردية » في النشاط الفني — الشعر جوهر الفنون — نظرة إلى شخصية الفنان — تدعيم لفلسفة العقائد — مذهب سلامة موسى في الفن والطبيعة — الصلة بين الجمال في الطبيعة والجمال في الفن — القيم الأخلاقية والقيم الجمالية — هل الفن مجرد لعب أو لهُو ؟ — تأكيد لبعض القيم الجمالية في الوجود — صلة الأدب بالحياة — هل من تناقض في نظرة سلامة موسى إلى الفن ؟ — بين مادية القرب وروحانية القرب — دور الفن في الحضارة — مذهب توفيق الحكيم في الفن — الصلة بين الفنان والمبدع الأكبر — دور الفن بوصفه تجميلاً أو تصفية للطبيعة — الفن المصري القديم والفن العربي الإسلامي — هل الفن للفن أم الفن للمجتمع — صلة الفنان بالحياة — دور « الفردية » في الفن — هل أغفل توفيق الحكيم صلة الفنان بالمجتمع ، فزل النشاط الفني عن التاريخ الحضاري ؟ — نظرة أحمد حسن الزيات إلى الجمال — مقومات الجمال الثلاثة هي : القوة والوفرة والتكاء — تطبيق هذه

الخصائص على الجمال الطبيعي والجمال الفني — علاقة الفن بالطبيعة — هل الطبيعة هي الأصل في الذوق ؟ — نظرة نقدية إلى هذه الفلسفة — مذهب زكي نجيب محمود في الفن — اهتمامه بدراسة « العمل الفني » في ذاته ولذاته — تبريره لطبيعة الفن من طبيعة اللعب — رسالة الفنان في نظره — نزعة الإنسانية في الحكم على النشاط الفني — دور الالتزام في الفن — هل للفن وظيفة اجتماعية ؟ دور الفردية في العمل الفني — التقابل بين « العلم » و « الفن » — تصنيف الاتجاهات الفنية بالرجوع إلى الأساس الفلسفي لكل اتجاه .

المراجع الأجنبية والعربية ٤٠٨ — ٤١١

مفهرس تحليلي ٤١٢ — ٤٢٠

كتب أخرى للوفاء

(أ) دراسات فلسفية متفرقة :

- ١ - « كانت أو الفلسفة النقدية » ، مكتبة مصر ، ١٩٦٣ (مجموعة عبقریات فلسفية) .
- ٢ - « برجسون » ، مجموعة نوايغ الفكر العربي ، دار المعارف ، ١٩٥٦
- ٣ - « الفلسفة الوجودية » ، مجموعة اقرأ ، دار المعارف ، ١٩٥٦
- ٤ - « تأملات وجودية » ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٢
- ٥ - « الأخلاق والمجتمع » ، المكتبة الثقافية ، مصر ، ١٩٦٦

(ب) مجموعة المشكلات الفلسفية :

- ١ - « مشكلة الحرية » ، الطبعة الثانية ، مكتبة مصر ، ١٩٦٤
 - ٢ - « مشكلة الإنسان » ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩ (نقد ويعاد طبعه)
 - ٣ - « مشكلة الفن » ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩ (نقد ويعاد طبعه)
 - ٤ - « مشكلة الفلسفة » ، دار القلم ، ١٩٦٥
 - ٥ - « مشكلة الحب » ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٤ (نقد)
- (ويصدر قريباً في هذه المجموعة « مشكلة الله » . وهو الكتاب السادس في سلسلة المشكلات الفلسفية) .

(ج) دراسات سيكولوجية واجتماعية :

- ١ - « سيكولوجية المرأة » مكتبة مصر ، ١٩٥٨
- ٢ - « الزواج والاستقرار النفسى » ، مكتبة مصر ، ٣٩٥٨
- ٣ - « الجريمة والمجتمع » ، دار النهضة العربية ، ١٩٥٩
- ٤ - « سيكولوجية الفسحة والضحك » ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩
- ٥ - « الثقافة الاجتماعية » (مقرر على طلبة السنة الثانية علمى) ، ١٩٦٢

(د) دراسات إسلامية :

- ١ - « أبو حيان التوحيدي ، أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء » ، أعلام العرب ، ١٩٦٤
- ٢ - « ابن حزم الأندلسي : الفكر الموسوعي الظاهري » ، أعلام العرب : ١٩٦٦

(هـ) كتب مترجمة :

- ١ - « الفن خبرة » ، تأليف جون ديوى ، مؤسسة فرانكلين ، ١٩٦٣

(و) تحت الطبع :

- ١ - « هيجل أو المثالية المطلقة » ، (مجموعة عبقریات فلسفية)
- ٢ - « ماركس أو المادية الجدلية » ، (» » »)

الكتاب
مكتبة مصر
٣ شارع كائنات صديقي - الجمال
القاهرة

Bibliotheca Alexandrina



0398991

الشمس ٨ قرشاً

دار مصر للطباعة